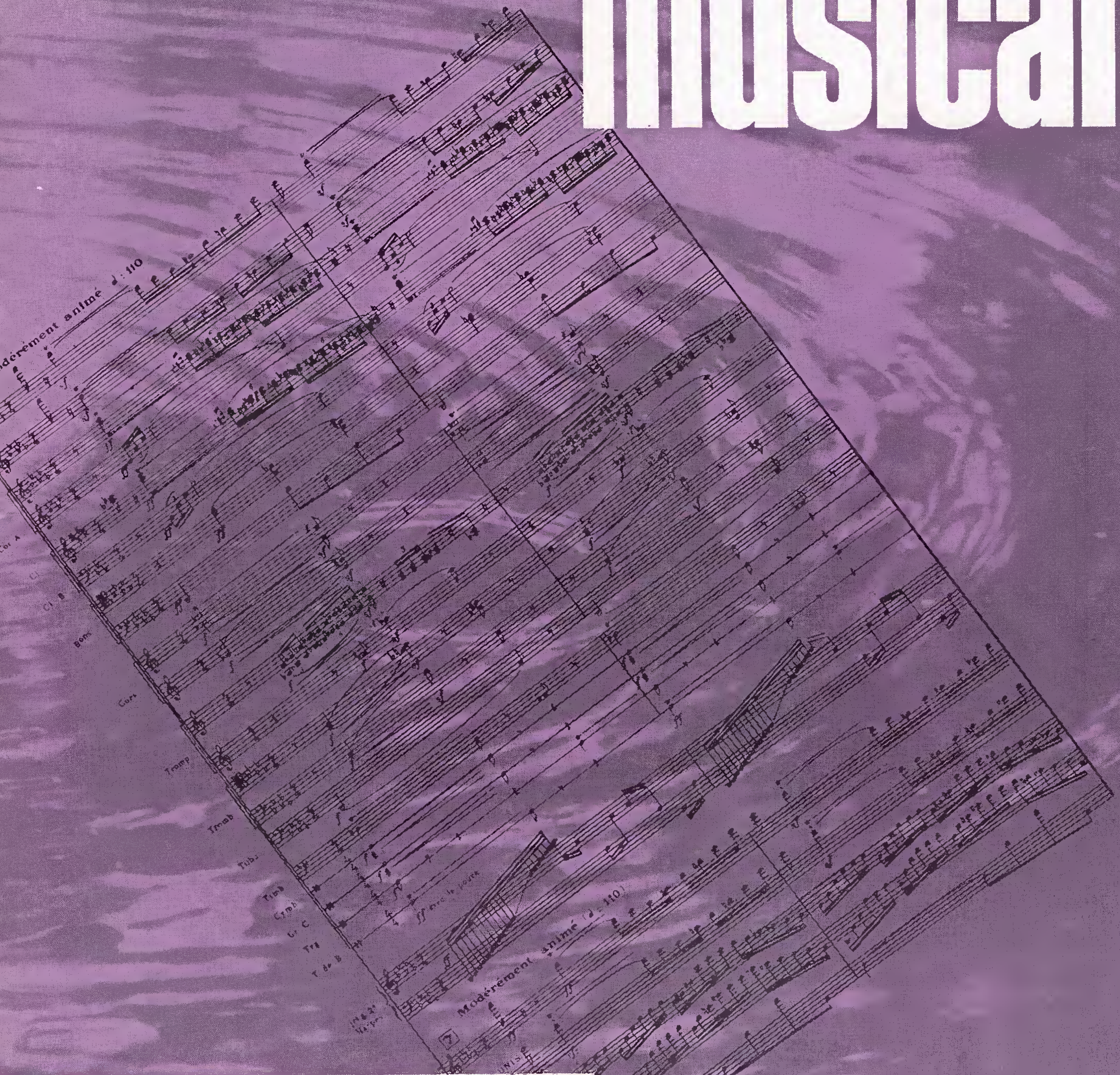
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / JANVIER 1972

184

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 184 1er JANVIER 1972

Sommaire

Pages :

4/132 Université de Paris IV - U.E.R. Musique et Musicologie

6/134 Etude sur Wozzeck, d'Alban Berg
Françoise Gervais

10/138 Mes chroniques azuréennes
Yves Hucher

12/140 Beethoven : La musique pour piano
Jean-Marc Dehan

16/144 Structures et vues de l'esprit
Louis-Noël Belaubre

18/146 Opéra et scénographie
Michel Guiomar

24/152 Baccalauréat A 6 (Option Musique)

28/156 La pratique du magnétophone en classe
Marc-André Béra

30/158 Autour d'Apollon
Olivier Corbiot

34/162 Notre discothèque
Dominique Machuel

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

"L'Education Musicale"

et son Directeur vous présentent

leurs meilleurs voeux

pour vous et les vôtres

Sous l'égide du mouvement « DEFENSE DE LA JEUNESSE SCOLAIRE », et avec le concours de la section locale du du C.N.E.A. (*), était organisée récemment, à la M.J.C. de Fontainebleau, une table ronde traitant de l'Education artistique.

Laisserons-nous nos enfants devenir des infirmes ? Telle fut la question centrale du débat qui rassemblait une quarantaine de personnes : des enseignants en majorité, mais aussi des parents, les responsables de divers groupements (associations de parents d'élèves, d'inadaptés, etc.).

Mme Soyez, Directrice du Centre d'Orientation, parla en psychologue de l'importance de l'éducation artistique dans la formation de l'enfant, de **tous** les enfants.. Elle montra comment leurs besoins d'expression en ce domaine sont habituellement étouffés, leur créativité naturelle méconnue. Les participants devaient d'ailleurs déplorer unanimement la part piteuse réservée actuellement à l'éducation artistique dans l'enseignement scolaire. Si bien que la discussion s'orienta très vite vers les moyens de remédier à cet état de choses.

M. Raynaud, secrétaire général du C.N.E.A., venu tout exprès de Paris, rappela l'action poursuivie par son Comité : obtenir dans le premier cycle, pour un enseignant artistique de meilleure qualité, le dédoublement des classes de 4e et 3e, — et dans le second cycle, la création, pour toutes les sections, d'une option artistique obligatoire au choix des élèves, avec épreuve correspondante au baccalauréat.

D.J.S. (**) devait estimer, pour sa part, qu'il n'est pas de solution satisfaisante sans réorganisation des programmes et de la journée scolaire — allégement et équilibre étant son double souci —. Et de préférer, en conséquence, à la « greffe » envisagée, un large éventail d'options facultatives à inclure dans un système assoupli. L'idée du facultatif, d'abord accueillie avec réticence parce que « dévalorisante », fut finalement acceptée dans la perspective où elle était placée, c'est-à-dire s'appliquant à la plupart des disciplines. Et les participants se retrouvèrent en parfait accord.

Il reste à espérer que l'action conjuguée des uns et des autres portera ses fruits : «afin que nos enfants (selon les paroles d'E. Faure) se révèlent des hommes, et non des brutes ».

(*) C.N.E.A. — Comité National d'Education Artistique, 57, rue de Reuilly, Paris (12e).

(**) D.J.S. — « DEFENSE DE LA JEUNESSE SCOLAIRE », 14, rue de l'Abbé de l'Epée, Paris (5e). Association d'enseignants, parents et médecins dont le but est d'obtenir pour l'enfant un enseignement plus sain et équilibré.

UNIVERSITÉ DE PARIS IV - U.E.R. MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

PROGRAMME DES ÉTUDES (1971-1972)

GENERALITES

Le deuxième cycle permet trois orientations différentes :

a) **Licence d'éducation musicale (en 1 an) et CAPES** ouvrant sur l'enseignement dans les établissements du second degré.

Condition d'admission : D.U.E.L. d'éducation musicale.

b) **Licence libre** en un an.

Condition d'admission : n'importe quel D.U.E.L. ou titre équivalent.

c) **Maîtrise spécialisée de musicologie,** en deux ans, ouvrant sur les différents doctorats (Université, 3e cycle, Etat).

Condition d'admission : tout D.U.E.L. et D.U.E.S. sous réserve de vérification des connaissances musicales adaptées au Certificat choisi. Demander à ce sujet un renseignement d'orientation si possible avant le 15 juin ou au plus tard le 15 octobre à l'un des professeurs ou maîtres de conférences titulaires selon les certificats choisis.

LICENCE D'EDUCATION MUSICALE

Elle se compose de trois certificats C 1 :

a) **Deux C 1 spécialisés obligatoires :**
- C 1 de Technique Musicale :
- C 1 d'Histoire de la Musique.

b) **Un certificat optionnel** choisi parmi les autres C 1 préparés à l'Institut de Musicologie. (A l'exclusion des certificats C 1 d'Ethnomusicologie et d'Histoire de la musique moderne et contemporaine), ou sur une liste de titres (C 1 ou UVA préparés dans d'autres U.E.R.). Cette liste est actuellement la suivante, mais elle n'est pas exhaustive et pourra être complétée ultérieurement :

C 1 Langue, Littérature et Civilisation (L.L.C.) anglaises, allemandes, scandinaves, hispaniques, italiennes, russes.
C 1 Etude du français classique
C 1 Etude du français moderne
C 1 Etude du français contemporain
C 1 Linguistique française
C 1 Littérature française du Moyen Age et de la Renaissance
C 1 d'Histoire de l'art moderne d'occident
C 1 d'Histoire des arts de la Renaissance
C 1 d'Histoire des arts de l'occident classique des dix-septième et dix-huitième siècles.

N.B. — Tous les C 1 ci-dessus sont préparés à Paris-Sorbonne.

PROGRAMME DES CERTIFICATS SPECIALISES

Certificat C 1 de Technique musicale :

a) **PROGRAMME** (5 heures par semaine)

1 heure Harmonie écrite - 1 heure Analyse auditive - 1 heure Accompagnement à vue et improvisation - 1 heure Méthodologie et psychologie appliquées à la musique (*) - 1 heure Etude de la Technique vocale (*).

Ecrit : Harmonie écrite 4 heures - Ecrit : Analyse auditive 1 heure - Oral : Accompagnement à vue et improvisation.

N.B. — Les disciplines marquées d'un astérisque, obligatoires, sont sanctionnées par contrôle continu.

Certificat C 1 d'Histoire de la musique :

a) **PROGRAMME** (4 heures par semaine)

1 heure Philologie musicale (cours commun aux C 1) - 1 heure Ethnomusicologie (commun avec le C 1 d'Ethnomusicologie) - 1 heure Histoire de la

musique contemporaine tonale depuis Debussy) - 1er semestre : musique de concert - 2e semestre : jazz - 1 heure Histoire de la musique contemporaine atonale (depuis Schönberg) - 1er semestre : de Schönberg à 1945 - 2e semestre : de 1945 à nos jours.

b) **EXAMEN**

Ecrit : dissertation sur l'ensemble du programme 4 heures - Ecrit : Analyse et commentaire de documents 4 heures - Oral : Question de cours sur l'ensemble du programme.

MAITRISE DE MUSICOLOGIE

Elle se prépare en deux ans et se compose :

I. — **Première année : documentation préparant à un mémoire et deux C 1.**

L'un des C 1 sera choisi sur la liste suivante et devra, sauf impossibilité, être en rapport avec le sujet du mémoire :

— C 1 d'Ethnomusicologie ;
— C 1 d'Histoire de la musique ancienne ;
— C 1 d'Histoire de la musique classique ;
— C 1 d'Histoire de la musique romantique ;
— C 1 d'Histoire de la musique moderne et contemporaine.

L'autre C 1 sera préparé dans une autre U.E.R. et sur une discipline complémentaire en rapport avec le sujet du mémoire. Le choix de ce C 1 doit être approuvé par le directeur du mémoire.

En outre, le sujet du mémoire doit être arrêté avec l'un des professeurs ou maîtres de conférences titulaires avant le 1er décembre.

Pour être admis en deuxième année, l'étudiant devra satisfaire à une interrogation portant sur l'état de sa documentation.

PROGRAMME DES C 1 SPECIALISES

1. **Certificat C 1 d'Ethnomusicologie :**

a) **PROGRAMME** (4 heures par semaine)

1 heure Philologie musicale (cours commun à tous les C 1) - 1 heure Ethnomusicologie : principes généraux (cours commun avec le C 1 d'Histoire de la musique) - 1 heure Musique orientale - 1 heure Musique africaine.
Les T.P. sont inclus dans les questions.

b) **EXAMENS**

Ecrit : dissertation sur l'ensemble du programme 4 heures - Ecrit : analyse et commentaire de documents écrits ou enregistrés 4 heures - Oral : question de cours sur l'ensemble du programme.

2. **Certificat C 1 d'Histoire de la musique ancienne :**

a) **PROGRAMME** (4 heures par semaine)

1 heure Philologie musicale (cours commun à tous les C 1 - 1 heure Questions d'histoire de la musique - 1er semestre : Moyen Age - 2e semestre : Renaissance - 1 heure Histoire de la notation musicale - 1 heure Travaux pratiques de paléographie musicale.

b) **EXAMENS**

Ecrit : dissertation sur l'ensemble du programme 4 heures - Ecrit : transcription, analyse et commentaire 4 heures - Oral : question de cours sur l'ensemble du programme.

3. **Certificat C 1 d'Histoire de la musique classique :**

a) **PROGRAMME** (4 heures par semaine)

1 heure Philologie musicale (cours commun à tous les C 1) - 2 heures Questions d'Histoire de la musique - 1er semestre : dix-septième siècle - 2e semestre : dix-huitième siècle - 1 heure Réalisation de basse continue (par écrit et à l'instrument).

b) **EXAMENS**

Ecrit : dissertation sur l'ensemble du programme 4 heures - Oral : réalisation de basse continue - Oral : question du cours sur l'ensemble du programme.

4. **Certificat C 1 d'Histoire de la musique romantique :**

a) **PROGRAMME** (4 heures par semaine)

1 heure Philologie musicale (cours commun à tous les C 1 - 1 heure Question d'histoire de la musique romantique - 1 heure Réduction (partition pour orchestre) T.P. - 1 heure Analyse et commentaire T.P.

b) **EXAMENS**

Ecrit : dissertation sur l'ensemble du programme 4 heures - Ecrit : réduction, analyse et commentaire 4 heures - Partition d'orchestre - Oral : question de cours sur l'ensemble du programme.

5. **Certificat C 1 d'Histoire de la musique moderne et contemporaine :**

a) **PROGRAMME** (4 heures de cours par semaine)

1 heure Philologie musicale (cours commun à tous les C 1 d'histoire) - 1 heure Questions d'histoire de la musique de Debussy à Stravinsky - 1 heure

Ecrit : commentaire de documents sonores - Oral : questions de cours sur l'ensemble du programme.

II. — **Deuxième année : rédaction du mémoire et un C 2 :**

C 2 de méthodes de recherche en musicologie (2 heures de cours par semaine) :

PROGRAMME : Méthodes de travail en bibliothèque - Principes de rédaction des travaux scientifiques - Problèmes d'édition.

EXAMEN : Interrogation avec exercices pratiques.

Rédaction du mémoire : il doit être remis à la date fixée par l'Université et communiquée par affiche.

Pour la préparation, les indications seront données verbalement.

Françoise GERVAIS

Professeur au
Conservatoire National Supérieur de Musique

ETUDE SUR WOZZECK (1) d'ALBAN BERG

THEMES

LES THEMES

Ils se subdivisent, selon l'usage, en thèmes conducteurs (cycliques) et thèmes de scène (épisodiques). — Très nombreux, et se prêtant à de multiples variations ainsi qu'à de larges transformations, certains d'entre eux, comme mystérieusement apparentés, prennent ainsi une valeur symbolique profonde.

THEMES CONDUCTEURS PRINCIPAUX ATTACHES AUX PERSONNAGES

Wozzeck — A ce personnage central se rapportent trois thèmes : Le motif **A**, brusque, désordonné, impulsif, souvent utilisé par mouvement contraire approximatif **A'**). — Le thème **B**, qui est défini dès son apparition par les paroles qu'il porte : Wir, arme Leut » (« Nous, pauvres gens »). — Noter la racine harmonique commune de **A, A'** et **B** (thème **ab**). — Le thème **C**, lié au destin tragique de Wozzeck, est, comme ce destin, en formation au cours de l'opéra. Il n'apparaît dans son aspect définitif qu'au second acte.

Marie — Deux thèmes lui sont affectés : le motif **D**, à la douceur tendre et résignée dans sa disposition descendants habituelle, parfois traité comme un « thème d'intervalles » (tierce mineure et seconde mineure), — le thème **E**, qui évoque Marie morte, a presque toujours la même présentation : quintes **la-mi** immobiles, en lent étagement ascendant, sur l'oscillation **fa-si** de la basse.

Le Capitaine — Un seul thème le représente : F ; sa terminaison chromatique descendante, démentant l'allure franche et euphorique de ses premières notes, symbolise l'hypocrisie et la couardise du personnage. Ce thème fera l'objet de très nombreuses variations, notamment dans la scène 2 du second acte, où le Capitaine est successivement : faussement enjoué

EX. 3 (II, 289-291)

(ex. 3), méchamment allusif **(ex. 4)** puis plus agressif

EX. 4 (II, 298)

(ex. 5). Autres aspects du même thème **(ex. 6)** lorsque le Capitaine est effrayé par le Docteur.

Le Docteur — Sa personnalité complexe, à la fois autoritaire, mégalomane, sadique, nerveuse à l'excès, nécessite l'emploi successif de trois thèmes, les deux

(1) Voir « L'E.M. », n° 183, 1er décembre 1971.

EX. 5 (II, 299)

Hat Er nicht ein Haar aus ei-nem Bart...

EX. 6 (II, 252-254)

(cordes) (trb)

derniers apparus étant conducteurs **(G** et **H).** C'est le motif **H** qui représente le plus couramment le Docteur. Chacun de ces trois thèmes met en évidence l'intervalle de triton (à l'expression ambiguë et peu humaine par définition).

Le Tambour-major est figuré par le thème I.

THEMES CONDUCTEURS SECONDAIRES

Thème J — Caractéristique par son contour « en dents de scie » et ses augmentations progressives d'intervalles, ce dessin, qui semble attaché à une manifestation de la folie, aussi bien de Wozzeck que du Docteur, est traité dans la partition surtout comme un **contour mélodique.** Il est justement nommé, dans le livre de P.-J. Jouve et M. Fano : « Motif de l'Idée Fixe ».

EX. 7 (I, 286-288)

Acc. 1 (aiguës)

Accords: 1 - 2 - 3 (notes graves)

Acc. 1 (aiguës) Acc. 2 transposé (milieu) Acc. 3 transposé (aiguës) Acc. 2 (aiguës)

Accords: 1 - 3 - 2 (graves)

Thème K — Appelé souvent « thème d'accord ». Ses variations et développements constituent la presque totalité de la scène 2 du premier acte (Dans la campagne). Il occupe également le début de la scène 5 du deuxième acte (Sommeil des soldats). D'un incomparable pouvoir de suggestion, ce thème apparaît, dans les deux scènes citées, en formant un saisissant contraste de silence paisible avec le déchaînement de violence qui, chaque fois, le précède. — Au cours de la 2e scène de l'opéra, ce thème d'accords se développe par le moyen de scissions, dislocations et projections, dont l'**exemple 7** donnera un aperçu.

Il se produit, par ailleurs, de nombreuses correspondances et interférences entre certains motifs, qui contribuent non seulement à faire vivre le drame au cœur même de la symphonie, mais qui creusent celui-ci en ses profondeurs psychologiques, subconscientes ou fatales. A titre d'exemple : Dans la scène 2 du second acte, où le Capitaine et le Docteur s'associent dans une action destructive commune, certains fragments mélodiques réunissent les deux thèmes du Capitaine et du Docteur **(ex. 8).** Dans la scène 4 de ce même acte, tandis que le Tambour-major danse

EX. 8 (II, 311)

A-ber Er hat doch ein bra-ves Weib?

(II, 359-361) (alto)

avec Marie sous le regard de Wozzeck fou de jalousie, le motif rythmique du Tambour-major adopte, à ce moment, le schème mélodique de l' « Idée fixe » **(ex. 9).**

EX. 9 (II, 543-545) (clar.)

Considérons, pour finir, le rôle joué dans l'opéra par l'intervalle de tierce mineure. Plein de douceur lorsque, associé à une seconde mineure, il dessine le visage de Marie (voir thème **D,** par mouvement descendant surtout, il devient au contraire incisif et menaçant lorsqu'il est articulé isolément et en direction ascendante. — C'est sur une tierce mineure ascendante que le Docteur prononce, d'un accent méprisant et despotique, le nom de « Wozzeck ». C'est ce même intervalle ascendant qui, dans le troisième acte, est manifestement attaché à l'idée du Couteau. A certains moments, la tierce mineure, mise en évidence, est traitée de telle sorte que les deux images, de Marie et du Couteau, se trouvent confondues.

LES FORMES MUSICALES

Ainsi qu'il a été dit plus haut, l'opéra, dans son entier, ou presque (mis à part quelques Interludes) est constitué par différentes formes musicales, très fortement édifiées. En voici la liste de détail :

ACTE I — Ce premier acte, par le fait qu'il présente successivement chacun des personnages, dans des situations et actions différentes, nécessite un assez grand nombre de morceaux et s'accommode de ce que ceux-ci soient très dissemblables les uns des autres. Il contient en effet :

Scène 1 — Après une Introduction de six mesures, une **Suite** (Prélude, Pavane, Cadence d'alto solo, Gigue, Gavotte et Air, Reprise rétrogradée du début du Prélude).

Scène 2 — Une **Rhapsodie** sur deux thèmes.

Scène 3 — Une **Marche militaire** (interrompue après le début de sa troisième section) puis une **Berceuse** (deux couplets et deux refrains), enfin une scène en récitatif.

Scène 4 — Une **Passacaille** (Thème et 21 variations).

Scène 5 — Une sorte de **Rondo** libre.

ACTE II — Ici, toutes les causes qui engendreront le dénoûment tragique du troisième acte s'échafaudent jusqu'à leur dernier achèvement. A l'action, très intense, correspond une construction serrée et d'une grande continuité : une **Symphonie en cinq mouvements** (Forme sonate - Fantaisie et Fugue - Largo ternaire - Scherzo quaternaire à trois trios - Introduction et Rondo). Chacun de ces mouvements occupe une scène entière. Les développements thématiques assument, dans cette Symphonie, un rôle dramatique important.

ACTE III — Les structures musicales, dans ce troisième acte, sont généralement plus modernes que dans les deux autres. Etant presque toutes plus ou moins basées sur le principe de la variation, leur écriture s'en trouve être beaucoup plus stricte. A l'exception du dernier Interlude, chacune d'elles possède en effet un élément obligé constant.

Ces structures, qui ont souvent reçu le nom d' « Inventions », sont les suivantes :

Scène 1 — Thème, Variations et Fugue,

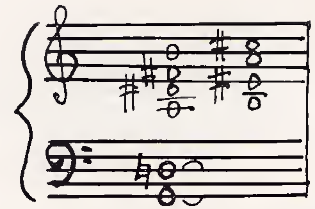
Scène 2 — Construction sur une Note,

Scène 3 — Construction sur un Rythme,

Scène 4 — Construction sur un Accord de six sons,
Interlude — Forme ternaire à réexposition,

Scène 5 — Construction sur un mouvement continu de croches **(Perpetuum mobile).**

Chacun de ces trois actes se clôt sur l'enchaînement — répété sous forme d'un trille lent — des deux

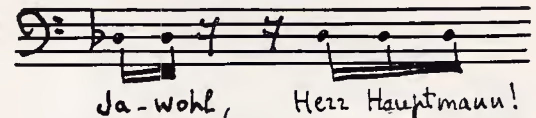


mêmes accords (schéma harmonique : **ex. 10**). Cette terminaison, harmoniquement identique, des trois volets de la tragédie, contribue à l'unité de l'œuvre.

LES INTERLUDES

Assurant la continuité symphonique entre une scène et l'autre, les Interludes de **Wozzeck** assument, par ailleurs, des fonctions dramatiques et musicales diverses, ainsi qu'on l'observera dans l'étude que va suivre.

ACTE I — **1er Interlude** (mes. 172-200) — La plupart des motifs entendus au cours de la longue scène précédente sont resserrés, on pourrait même dire imbriqués, les uns dans les autres, donnant lieu à de nombreuses combinaisons contrapunctiques. Repris ici dans un ordre différent, ces motifs sont rapprochés de telle manière que l'Interlude constitue, en quelque sorte, un commentaire — à l'expression intense — de tout ce qui a pu, dans la scène précédente, blesser, humilier, inquiéter Wozzeck, et lui faire ressentir la misère de sa condition. — Cet Interlude présente ainsi, dans l'ordre, les principaux motifs suivants : 1°/ Thème de la Pavane (attaché à l'angoisse exprimée du Capitaine au sujet de la fuite du temps) [173-176]. — 2°/ Mélodie chantée par le Capitaine sur les paroles : « Er hat ein Kind ohne den Segen der Kirche » (« Vous avez un enfant sans la bénédiction de l'Eglise » (177-180). Cette mélodie, qui était l'un des thèmes de la scène de la Gavotte, est directement suivie du 3°/ rythme du rire du Capitaine, se moquant de Wozzeck (181-182). — 4°/ Allusion à la simple et émouvante réponse de Wozzeck (184-185) en contrepoint avec les deux évocations de la Gavotte et de la Gigue. — 5°/ Thème B (« Wir arme Leut ») et toute sa continuation mélodique (191-194). — 6°/ Rappel du passage où, Wozzeck évoquant le tonnerre, le



motif qui exprimait sa soumission de soldat **(ex. 11)** se muait soudain en une irruption de violence (195-200). Cette violence, non indiquée dans le texte de Büchner, est une création de Berg qui, par deux fois, la relie intentionnellement au motif de « Ja wohl, Herr Hauptmann ».

Cet interlude forme une sorte de drame bref et concentré qui creuse la psychologie de Wozzeck subalterne, morigéné, bafoué, et persuadé d'être, faute d'argent, damné en ce monde et dans l'autre.

2e Interlude (mes. 311-329) — Celui-ci consiste uniquement dans l'ingénieux et superbe enchaînement de deux paysages musicaux foncièrement différents. Ces deux paysages sont figurés par deux orchestres (l'un dans la fosse, l'autre sur scène) qui, pendant plusieurs mesures, se superposent, les derniers souvenirs de la scène dans la campagne, avec ses terreurs crépusculaires, ne se dissipant que très lentement pendant que s'intensifie l'approche éclatante de la Marche militaire. (Le paysage « militaire » étant déjà annoncé — dans un effet de très grand éloignement — par le tambour des mesures 298-301, et par la clarinette des mesures 317-318.

3e Interlude (mes. 474-488) — Stricte continuation musicale de la scène qui le précède, cet Interlude, en son début, forme un long **crescendo** qui aboutit au passage central — et principal — du morceau (fin 476-483) construit sur le thème de Marie : Pathétique commentaire des derniers mots prononcés («Nous, pauvres gens » ... « Je n'en peux plus » ... « Cela m'effraie » ...) cette page musicale nous dit, beaucoup mieux que le texte, la déchirante détresse morale de Marie, nuancée de lassitude et de révolte. — Ensuite, une brève — et remarquable — transition (fin 483-488) relie les deux scènes. Issue de l'harmonie sur laquelle le récent commentaire vient de s'immobiliser, une courbe mélodique de douze notes est entendue (vague écho de celle précédente des mes. 480-481) suivie d'une seconde courbe qui, adoptant le rythme de la première, en forme la variation mélodique. Cette « variation » joue ici un double rôle : 1° elle énonce, dans son ordre exact, la série de douze sons qui constitue le futur thème de la Passacaille (voir **ex. 1**) 2° par sa direction résolument ascendante, par les quatre intervalles (également ascendants) de triton qu'elle contient, et aussi par sa précipitation terminale, elle prépare directement la première phrase chantée du Docteur **(ex. 12).**

EX. 12

(I, 486-488) Variation

(clar.)

(C.A.) (Cl. 1er) (Le Docteur)

Was er-leb' ich Woz-zeck?

Pour résumer, cet Interlude forme d'abord le pendant de celui consacré à Wozzeck, en ce sens qu'il approfondit, à son tour, l'état d'âme de Marie. Ensuite, en l'espace de quatre mesures et demie, il opère une transition **essentiellement musicale,** avec une légèreté de plume et une maîtrise admirables.

Le **4e Interlude** (mes. 656-666) est, en réalité, le Prélude de la scène 5. Il fait partie intégrante du Rondo qui construit musicalement cette scène.

ACTE II — Introduction (mes. 1-6) — Par sa fonction réellement **transitive,** cette Introduction mérite d'être classée parmi les Interludes. Elle commente en effet, dans la nuance générale **piano,** les deux acords qui terminaient le premier acte (épilogue de la scène entre Marie et le Tambour-major) : image éloquente du souvenir qui hante alors la pensée de Marie, et qui nous précise la psychologie cachée de la scène qui va suivre.

1er Interlude (mes. 141-166) — Celui-ci est uniquement constitué par le développement terminal du 1er mouvement de la Symphonie. Traitant successivement les trois thèmes dans l'ordre où ils furent exposés (1er thème d'une joliesse gracieuse et légère : Marie devant son miroir ; 2e thème plus âpre : chanson du bohémien ; 3e thème lourd et menaçant, construit sur le schème du thème **C :** apparition subite de Wozzeck) le tableau s'assombrit graduellement. La forte ossature musicale de cette fin de mouvement symphonique semble évoquer, par sa continuité, le lien logique et fatal qui, comme un courant souterrain, enchaîne inéluctablement un événement à l'autre. — Le morceau ne se termine pas, à proprement parler, mais se suspend sur l'orageux martellement de deux accords (rappel rythmique de l'un des motifs de ce **1er mouvement**).

Il n'y a ici, cette fois, aucune transition entre les deux scènes, mais, au contraire, rupture, changement subit d'atmosphère. Cet Interlude est donc, en fait, un postlude.

2e Interlude (fin mes. 362-372) — Celui-ci se compose 1° de la brève terminaison de la scène précédente, qui aboutit au Largo, 2° de la première période du Largo. — Le début de l'Interlude est musicalement constitué par un dessin consécutif au thème **F** (du Capitaine) dont il est issu. Ce dessin forme une ligne sinueuse descendante qui s'immobilise enfin en un balancement de doubles-notes, sur lequel vient se greffer le début du Largo. Or, l'harmonie condensée du balancement de doubles-notes est celle du thème « Wir arme Leut » (Voir thème **ab**). L'association d'idées créée par cette symbiose thématique inattendue (le thème du Capitaine engendrant, **par ses propres ressources,** le motif « Wir, arme Leut ») est ici significative et symbolique.

3e Interlude (mes. 406-429) — Le Largo s'étant clos sur son harmonie initiale (accord de « Wir arme Leut »), cet accord se mobilise à nouveau en reprenant le même balancement qu'au début du morceau, lequel amorce — tout naturellement — la rétrogradation du dessin des mesures 362-366. Et la dernière note de cette séquence rétrogradée se trouvant être

≫ 11/139

Yves HUCHER
Professeur de lettres

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Si l'automne est, pour les poètes, l'adieu à l'été et l'attente de l'hiver, il est ici un passage tout naturel, sans solution de continuité, de la « saison des touristes » à la « saison » tout court : ainsi, nul regret et nulle impatience. Chacun trouve sa nourriture musicale où il veut, et l'abondance, qui n'exclut pas la qualité, est telle qu'on regrette seulement de ne pouvoir tout entendre. En faisant une place à mes « regrets », je vous dirai donc ce que j'ai entendu ce mois-ci, je veux dire en octobre.

Devançant d'un an un centenaire qu'on se devra de ne pas oublier, **Les Tréteaux de Cannes** ont donné plusieurs représentations de **L'Arlésienne ;** j'ai assisté à leur dernière apparition au Casino des Fleurs à Cannes. Si l'œuvre de Daudet a vieilli par endroits, elle peut être encore mieux que défendue par une bonne mise en scène et une interprétation mesurée, sans éclats intempestifs, mezza voce. Ce fut le cas grâce à l'homogénéité d'une troupe fort bien animée par Roger Cassin, excellent Balthazar et qui se montre attentif aux détails de la mise en scène et des costumes. Mais L'Arlésienne, c'est aussi — certains diront, c'est surtout ! — la partition de Bizet. Les deux Suites qui en ont été tirées nous font trop oublier qu'il s'agit avant tout d'une « musique de scène » qui prépare, accompagne, soutient, enveloppe l'action. Je demande à Roger Cassin de ne pas rendre si discrète qu'il le fit, cette musique toujours jeune et émouvante, et je souhaite qu'à l'occasion de ce centenaire (1er octobre 1872), les responsables du programme du C.A.E.M. songent à cet excellent exemple de l'union de la littérature dramatique et de la musique.

Du 2 au 30 octobre, se déroulait à l'Opéra de Nice « l'Automne musical ». Paul Jamin, directeur de la musique, et Jean Lapierre, premier chef d'orchestre, alternaient à la tête de l'Orchestre Philharmonique de la Ville de Nice, tandis qe trois pianistes, Andor Foldes, Hugo Monden et Alain Motard, précédaient le violoniste Devy Erlih et le celliste Charles Reneau. Sortant assez souvent des sentiers battus, les programmes nous offraient la première audition en France d'un **Mouvement** pour piano et orchestre de W. Fortner, un festival Katchatourian, les **Escales** de J. Ibert. Regrets, certes de n'avoir pu suivre tous ces concerts, mais joie d'avoir découvert en Jean Lapierre, un chef efficace par la précision de ses gestes, d'une ardeur communicative, combative même parfois, mais qui surtout rayonne de la joie de diriger et du bonheur de recréer ce qu'il dirige. Alain Motard jouait le **Concerto** de Schumann avec une délicate sensibilité et remerciait de l'ovation délirante qui l'accueillait en jouant à ravir le brahmsien **Intermezzo** en si bémol mineur. Deux... « détails » : la salle était comble du haut en bas, et cela en dit long sur la qualité de ces concerts et le goût du public local. Et puis, à cinq heures de l'après-midi, l'orchestre joue en habit. Certes, l'habit ne fait pas plus le musicien que le moine, mais tout de même, comme dit l'autre, « ça fait plaisir ! ».

Le temps de vous signaler qu'au Palais des Congrès à Juan-les-Pins, sur un piano tout neuf chèrement acquis par la Municipalité d'Antibes-Juan, Cziffra fêtait son cinquantenaire en jouant Chopin et Liszt ; le temps de vous dire encore qu'à Antibes, la chorale des Petits Ménestrels travaille avec ardeur en vue de printanières manifestations musicales, et nous revenons à Nice où se déroulent en octobre-novembre les « Lundis musicaux » du Palais Lascaris. C'est au cœur du vieux Nice, dans un cadre exquis et précieux un peu, dans tous les sens du terme, dans un véritable « salon » pour un public dont Hugo aurait dit « Nous étions peu nombreux ; le choix faisait la fête ». Remarquablement accompagné par Ginette Cure (qui se battait, hélas ! en soliste avec un bien médiocre piano), Michel Carey donnait, pour une « soirée romantique » l'intégrale de **La Belle Meunière** de Schubert. Michel Carey a eu tort, et grand tort, de ne pas se croire capable de retenir l'attention de son public, sans ménager des pauses ou interludes dans l'admirable cycle. Ce reproche fait à sa seule modestie, disons que son interprétation en vaut bien d'autres plus ou moins justement célèbres. Servi par une voix chaleureuse et souple, une articulation précise et des moyens physiques habilement ménagés, ce chanteur est peut-être plus encore un musicien. Ses tempi sont excellents ; grâce à une extrême concentration intérieure, il passe avec aisance d'un lied à un autre et donne à chacun son exacte coloration. Il aime Schubert et nous le fait aimer plus encore, ce qui est en fin de compte le rôle essentiel de l'interprète et de l'artiste. Merci, Michel Carey !

Et, pour me limiter, je terminerai par le concert dominical donné par l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, pour la célébration du XXVe anniversaire de la fondation de l'Unesco. La pianiste Dinorah Varsi y a donné du Premier concerto de Chopin une de ces interprétations qu'on ne peut oublier. La technique, la musicalité, le charme et la bravoure, elle a tout cela et plus encore. Certains la comparent à Clara Haskil ; pour moi, j'évoquais le grand Braïlowski de ma jeunesse...

L'orchestre, dont je ne cesserai d'affirmer qu'il est l'un des meilleurs qui se puisse entendre actuellement, était dirigé par le chef polonais Jan Krenz, directeur de l'Opéra de Varsovie. Souple et charmant pour Mozart, sobre et grandiose à la fois dans Wagner, il devait surtout servir l'œuvre de son compatriote, Witold Lutoslawski, **Livre pour orchestre.** Le compositeur s'est vu décerner cette année le Prix Ravel ; l'enregistrement de l'œuvre dirigée par Jan Krenz, a obtenu le Grand Prix du Disque de l'Académie de Paris. Comment dire en quelques lignes la valeur d'une œuvre à laquelle on ne saurait être indifférent ? L'art de l'écriture et de l'orchestration le dispute au lyrisme violent, souvent douloureux de l'inspiration, sans cesse renouvelée tout au long des quatre mouvements. Le terme qui domine est celui de « tension ». C'est le terme qu'emploie d'ailleurs le compositeur qui dans son commentaire nous avise que, entre chaque mouvement, des interludes doivent être joués **ad libitum** par l'orchestre abandonné de son chef. Prouesse orchestrale et haute démonstration de la valeur de l'orchestre : le chef, mains au dos, suit du regard ses musiciens ; mais avec quelle conviction il les entraîne ensuite et les conduit à l'apaisement final où chantent les deux flûtes sur le soutien, tissé avec art et mesure, des cordes. On ne saurait trop recommander l'enregistrement de cette œuvre comme on doit se réjouir par avance si l'on sait que l'Orchestre de Monte-Carlo sous la direction de Jan Krenz, enregistre actuellement les deux Concertos de Chopin, avec Dinorah Varsi en soliste.

Etude sur Wozzeck

(Suite de la page 9/137)

en même temps la première note du Scherzo, l'organisation du passage d'enchaînement est telle que, l'ensemble participant d'une même coulée rythmique, l'entrée du Scherzo passe, pendant quelques secondes, pour ainsi dire presque inaperçue.

Non seulement cette transition du Largo au Scherzo est, du seul point de vue musical, prodigieusement agencée, mais la plaintive anacrouse qu'elle forme au motif du Laendler (initial du Scherzo), lui-même chargé d'une indicible tristesse, confère à tout le passage une haute signification dramatique.

4e Interlude (mes. 685-741) — Faisant suite à la musique du bal, celui-ci est attaqué comme s'il en constituait la coda. Mais il se poursuit, au contraire, en donnant lieu à une chaîne de brèves séquences, chacune d'elles établie sur une formule donnée, musicale et orchestrale. — Dans chaque section (sauf les deux premières), des rappels de la Valse sont superposés avec des bribes mélodiques obstinées, tournoyant inlassablement sur elles-mêmes. — Cette page tumultueuse, cahotique, obsessionnelle, qui semble n'avoir pas de raison de finir, forme, dans ses deux dernières sections, un long **crescendo** qui, coupé net, débouche sur le quasi-silence du « Sommeil des Soldats », à la façon d'un cauchemar interrompu.

Les paroles de Wozzeck, au début de la scène qui suit, précisent en effet le caractère subjectif, torturant, de la première grande partie de cet Interlude.

(à suivre)

BEETHOVEN : LA MUSIQUE POUR PIANO (1)

par Jean-Marc DEHAN

Professeur d'E.M. au Lycée Alfred de Vigny à Courbevoie

Désireux de ne pas allonger exagérément cette série d'articles, nous terminerons ici notre brève étude sur la musique pour piano de Beethoven. Pour les premières sonates, une analyse plus détaillée était nécessaire, parce que ces œuvres sont souvent négligées, et parce qu'il fallait donner une base solide aux remarques plus générales qui ont suivi. Une étude complète des suivantes ne serait certes pas superflue, car il reste toujours à découvrir dans de telles œuvres : mais cela nous entraînerait trop loin, et, comme ces sonates et œuvres diverses sont analysées très à fond dans les ouvrages déjà cités (« L'E.M. », n° 171), nous nous bornerons, en ce qui les concerne, à l'étude de quelques points particuliers.

⁂

Pour la Quatorzième sonate, op. 27, n° 2, nous évoquerons d'abord le fameux « Clair de lune ». L'image — « Une barque glissant au clair de lune sur le lac des Quatre-Cantons » — est du poète Rellstab. Manifestement, elle correspond à une impression produite sur lui par le **début** du premier mouvement, mais il ne s'est pas préoccupé d'une concordance entre cette vision et **l'ensemble** de l'œuvre. Pourquoi une promenade en barque ? Et pourquoi précisément sur ce lac ? Mystère ! On a bien, dans le mouvement initial, des triolets qui pourraient évoquer le bercement d'un esquif sur les flots. Mais le déroulement des triolets est contrarié par le rythme : croche pointée - double croche - blanche pointée, qui est, de l'avis général, celui de la marche funèbre ; les arpèges n'ont sans doute pas de rôle descriptif, et l'ensemble exprime plutôt un état psychologique qu'il n'évoque un décor précis. Le tempo lui-même est trop lent pour une « barcarolle », genre dont on ne trouve pas d'exemple chez Beethoven, à part dans la sc.ne au bord du ruisseau de la Symphonie Pastorale (2)

Revenons à la phrase de Rellstab dont la postérité a surtout retenu le « Clair de lune » : on pourrait à la rigueur considérer qu'il y a un rapport entre cette image et l'atmosphère froide du début de la sonate, mais il n'y en a aucun avec la suite (c'est d'ailleurs souvent le cas pour ce genre de titres). Cette appellation, commode pour qui n'a pas la mémoire des chiffres, n'apporte pas grand-chose à la compréhension profonde de l'œuvre, et J. Massin a raison de vouloir « en décaper notre mémoire » : on est surpris, par contre, de la modération de R. Rolland écrivant : « Une association ... d'impressions, **heureusement** trouvée, après coup » (p. 105 - c'est nous qui soulignons). Il nous semble donc que c'est un des exemples que nous pouvons prendre pour montrer, dans une discussion avec nos élèves, le peu d'intérêt, ou même le danger de ces titres imagés ne venant pas de l'auteur, et ne s'appuyant sur aucune indication précise de sa part.

Lenz, de son côté, voit dans le début du finale « une coulée de lave enflammée »... Et Oulibicheff de faire remarquer « que la lave a roujours l'habitude de descendre » (alors que le premier motif du Presto - **ex. 1** - est ascendant ; ces textes sont cités, parmi beaucoup d'autres, par J.-G. Prodhomme, p. 124 ss.).



La Quinzième sonate forme un contraste marqué avec la précédente. C'est une œuvre toute en nuances, où Beethoven reprend le plan « normal » en quatre mouvements. Au sujet de l'Andante, on trouvera chez J.-G. Prodhomme (p. 132) une analyse intéressante de Riemann sur le **staccato** (qui pourrait s'appliquer aussi au Largo de l'op. 2, n° 2). Le Sherzo est très original ; dans le Trio, un seul motif se répétant de nombreuses fois, l'intérêt provient de la finesse de la conduite harmonique. Le **Finale** est un rondeau à réexposition très réussi, avec de délicates variations dans le refrain lors de ses réapparitions. L'écriture du premier couplet fait penser à l'orchestre, mais sans aucune lourdeur dans la réalisation pianistique, avec des notes tenues au « soprano » (mes. 31 et 32, 35 et 36, 38, 43 ss.). On remarquera également

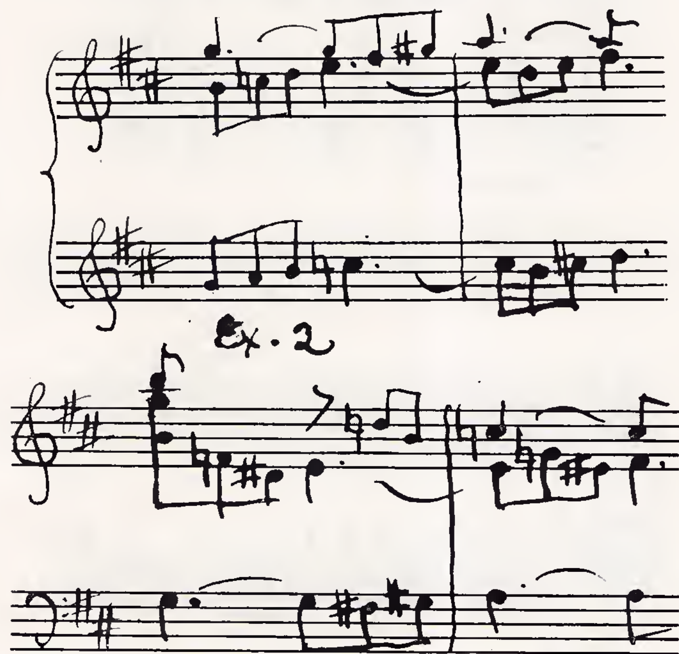
---

(1) Voir « L'E.M., n°s 171 à 180, octobre 1970 à juillet 1971.

(2) J. Massin fait remarquer que Beethoven n'a jamais vu la mer (p. 227).

le déplacement des accents dans la fin de cette phrase (sforzando sur la sixième croche de chaque mesure) ; cet élément caractéristique du style de Beethoven se retrouve dans beaucoup de ses œuvres, dès cette époque, et notamment dans la première, et surtout dans la deuxième symphonie.

Le deuxième couplet semble au début être simplement la continuation de la fin du refrain, jusqu'au moment où apparaît un nouvel élément **(ex. 2)** dans lequel une voix répond aux deux autres. Par le rythme et les intervalles, ce passage rappelle la fugue en sol dièse du deuxième livre du Clavecin bien tempéré ; on retrouvera des passages comparables dans la



musique de Bartok, chez qui l'insistance et la logique de certains développement à partir de motifs très simples sont souvent encore plus poussées. A la fin de la « réexposition » (refrain, et reprise du premier couplet en RE), on passe en SOL, et Beethoven nous offre, à la place de ce qu'on attend (c'est-à-dire un dernier retour du refrain), une coda délicatement ouvragée dont l'élément principal est le rythme de ce refrain joué par la main gauche. Une pédale de dominante aboutit à un accord tenu pianissimo sur un point d'orgue ; la main gauche reprend alors en octaves, piu allegro quasi presto, le même élément rythmique, accompagnant le trait de la main droite qui termine fortissimo cette œuvre d'un équilibre sans défaut.

⁂

Au sujet de la Sonate op. 31, n° 2, il est absolument indispensable au musicien comme à l'interprète désireux d'aller au-delà d'une analyse seulement formelle, de se plonger dans les études de R. Rolland (3) et de J. Massin, cette dernière très originale et enrichissante.

Pour « L'Aurore », l'étude de R. Rolland est irremplaçable (4). On trouvera par ailleurs chez J.-G. Prodhomme (p. 153-154) des indications importantes sur la difficulté d'exécution de cette vingt et unième sonate, op. 53, et sur les ressources nouvelles offertes par les pianos dont l'auteur pouvait disposer à partir de l'époque où elle a été composée. Il y a alors nettement chez lui une tendance à utiliser systématiquement ces ressources ; il en est ainsi pour les nuances (voir R. Rolland, p. 141, et Reinecke, cité par Prodhomme, p. 123, au sujet de la 13[e] sonate), et pour l'utilisation de l'aigu et du grave. Cette dernière recherche, également présente dans sa musique d'orchestre (emploi de la flûte piccolo et du contrebasson dans les 5[e] et 6[e] symphonies, par exemple) a souvent été attribuée à tort à la surdité (voir « L'E.M., n° 173, p. 14/94).

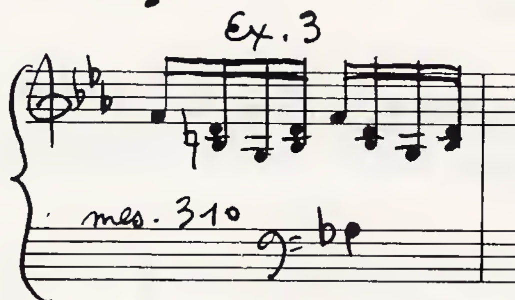
A partir de ce moment, la musique de piano de

---

(3) Même si l'on peut s'étonner de certaines de ses appréciations sur le finale, par exemple « Trop mince et diaphane (est) l'étoffe du dernier (morceau) faite en fils de la Vierge » (p. 129).

(4) Signalons, au cours du finale de l'op. 53 (« L'Aurore »), l'emploi du sixième degré mineur dans l'accord de dominante, à distance de **seconde mineure** de la fondamentale (ex. 3), qu'on trouve aussi dans le premier mouvement de la seizième sonate **(ex. 4).**







Beethoven porte en germe toute la musique qui sera écrite pour cet instrument au XIXe siècle. Il y a déjà dans l'op. 53 une virtuosité qui trouvera son épanouissement avec l'Arietta de l'op. 111 (notamment les trilles et les trémolos dans l'aigu et le grave), dont il est normal que Liszt, interprète de ces sonates, se soit souvenu (c'est le cas également pour le mouvement initial et le finale de l'op. 106).

Chopin, s'il se sentait plus proche de Mozart que de Beethoven, avait pourtant certainement pratiqué les œuvres de ce dernier, comme le montreront quelques exemples : syncopes du premier mouvement de l'op. 101 (mes. 29 ss.) qu'on retrouve dans la troisième ballade (mes. 77 ss.) ; broderies dans l'adagio de l'op. 106 (voir J. Chailley dans « L E.M., n° 136, p. 14/226) ; coda du premier mouvement de l'op. 111 (mes. 150 ss) dont Chopin s'est souvenu dans la fin de l'étude op. 10, n° 12 (mes. 77 ss). Quant à la prédilection du compositeur polonais pour les tons dièsés ou bémolisés, qui « tombent sous les doigts » on peut en voir l'origine dans les tons choisis pour l'op. 27, n° 2 (ut dièse, et RE bémol pour l'Allegretto) et pour l'op. 78 (FA dièse), dont l'écriture audacieuse (la dièse mineur par exemple, de nombreuses broderies par demi-ton amenant l'emploi fréquent du double-dièse) ne peut être comparée... qu'à celle de certaines pièces du Clavecin bien tempéré !

En jouant tel ou tel mouvement, on pense parfois à Schubert (Menuet de la 18e sonate) ou à Schumann (Adagio, ma non troppo de la 28e, op. 101). Un passage de l'op. 78 **(ex. 5)** sonne même déjà comme du Debussy. Certaines œuvres secondaires, comme la sonate op. 79, peuvent être l'occasion de rapprochements semblables. L'écriture d'un épisode assez développé du premier mouvement (mes. 79 ss.) est proche de Scarlatti (sonate Longo 317, **ex. 6**, et sonate L. 368, **ex. 7**). Beethoven a-t-il pu avoir certaines œuvres de cet auteur entre les mains ? Nous posons à nouveau la question.

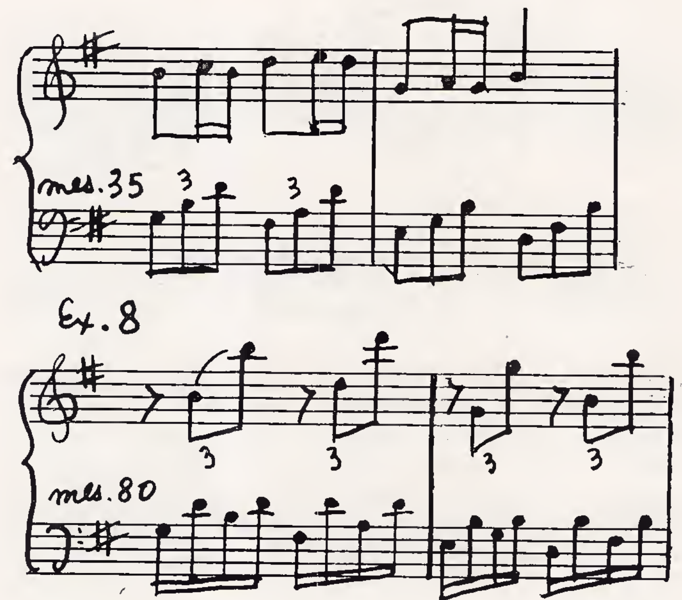


L'Andante de cette même sonate, op. 79, peut être rapproché, selon Hans de Bülow, des Romances sans paroles de Mendelssohn. Enfin, il y a dans certains passages du troisième mouvement une grande liberté dans la superposition des rythmes binaires et ternaires **(ex. 8)** dont il ne nous semble pas qu'on puisse trouver des exemples chez les prédécesseurs de Beethoven.





Pour la sonate op. 57, la documentation fournie par J.-G. Prodhomme étant insuffisante, il est nécessaire de se reporter à celle de J. Massin, point de



départ d'une étude très complète portant successivement sur :

- Le titre (p. 257 : « ... l'œuvre exprime au suprême degré la plus sincère passion. Mais de quel ordre ? ... faut-il la restreindre uniquement aux choses de l'amour dans cette œuvre ? Alors d'une telle restriction vont fleurir les plus meurtriers des contresens. »)
- La date de composition et la dédicace (p. 258 et 259).

Il présente ensuite le texte de Czerny se rapportant à « l'évocation de la tempête proprement dite », et arrive à cette première conclusion ; « Ce que re-

tient Beethoven du cataclysme physique de la tempête, c'est la correspondance qu'elle éveille dans la vie humaine : une catastrophe totale... une impuissance totale de l'effort » (p. 262).

Reprenant une remarque de R. Rolland, J. Massin insiste ensuite sur l'importance du finale et analyse de très près le rapport entre l'ensemble de l'œuvre et « La Tempête » de Shakespeare, en ayant l'honnêteté de reconnaître que, dans ses conclusions, il n'aboutit qu'à « une forte probabilité ». Un peu plus loin il tombe dans une erreur d'ailleurs courante, qui est de vouloir donner un titre à chaque mouvement : «Combat initial, accession à la lumière, épreuve suprême » (p. 266), et il est amené inéluctablement (comme M.-P. Fouchet pour la « Pathétique ») à voir dans la coda du finale un triomphe (ce qu'il exprime à travers une comparaison avec « La Flûte enchantée », écrivant que le « mythe » de « La Tempête » — une initiation — peut se « superposer » à celui de l'œuvre de Mozart). Mais il nous semble que le caractère de la dernière variation de l'Andante dément une telle interprétation (« accession à la lumière »), et que le finale n'est pas « une épreuve suprême », le « triomphe » que représenterait dans ce cas la coda étant alors vraiment par trop bref.

Il est donc difficile, en fin de compte, de donner une interprétation très précise de l'œuvre et il faut peut-être s'en tenir à la conclusion de R. Rolland qui va d'ailleurs dans le même sens, mais d'une manière moins aventurée : « Si un tel ouvrage ne laisse pourtant aucune impression accablante... c'est par son inhumanité même... Le créateur s'est réellement identifié avec les lois de la Nature, les puissances élémentaires, contre lesquelles il se débattait dans le premier morceau » (p. 161). Faut-il, pour autant condamner la tentative de J. Massin ? Certainement pas : « L'Appassionata » n'est ni une œuvrette ni un morceau purement décoratif, et il est normal de lui prêter le sens le plus profond, ainsi que, nous semble-t-il, chacun le sent ; mais, s'agissant d'une œuvre musicale, ce sens est difficile à exprimer avec précision au moyen du langage parlé ou écrit (5). Reconnaissons cependant à J. Massin le droit de l'essayer, même si nous ne le suivons pas dans toutes ses conclusions, cette tentative nous valant par ailleurs une documentation très sérieuse qui manquait jusqu'alors (6).

⁂

Dans l'ensemble des sonates, l'op. 106 a une place à part en raison de son ampleur et de sa puissance, faisant contraste avec les sonates qui la précèdent ou la suivent, dont le caractère est beaucoup plus intimiste et fantaisiste. Les études de R. Rolland et J. Massin nous apprennent beaucoup sur Beethoven à cette époque. Chez Massin, il est également intéressant de trouver l'origine exacte de certains documents , comme pour cette phrase souvent citée : « ... il est dur d'écrire presque pour gagner son pain : j'en ai été réduit là. » (7).

Les dernières sonates présentent toutes une liberté formelle et une tendance à l'élargissement des phrases musicales qui préparent directement le Romantisme. C'est le cas tant dans les mouvements lents (Adagio de l'op. 106) que dans les allegros (le premier mouvement de l'op. 109, par exemple, constitue pour ainsi dire une **seule phrase** passant du Vivace à l'Adagio). D'autre part, et c'est au fond tout à fait logique, Beethoven cherche aussi à échapper à la tyrannie de la carrure, en particulier par l'utilisation de la fugue, qui lui permet en même temps d'organiser autour d'un thème unique la « multiplicité » de sa pensée. Pour une étude complète de cette liberté de la forme qui a parfois dérouté les analystes, il faudrait suivre le compositeur dans tous ses moments créateurs : dans ses bagatelles (voir R. Rolland dans « Les flèches d'or de la fantaisie »), et dans ses variations, où il essaie parfois un plan tonal nouveau (analyse de l'op. 34 chez d'Indy, p. 463). Ses dernières variations, op. 120, sur un thème de valse de Diabelli, sont un monde à elles seules ; on en trouvera également l'analyse chez R. Rolland (8) ainsi que beaucoup d'idées pouvant servir de point de départ à une réflexion sur l'évolution des « formes » chez Beethoven.

Nous avons entendu de la bouche, ou lu sous la plume de divers « extrémistes » de divers bords, que Beethoven n'avait « aucune invention », ni mélodique, ni harmonique, ni rythmique. Il faudrait réfuter ces assertions d'une manière approfondie ; il est clair, en tout cas, que ses recherches harmoniques — rapports de tonalités entre les mouvements, ou à l'intérieur de certains morceaux, ou tel passage « assez » modulant du Scherzo de la Neuvième symphonie (1824) — ont préparé l'originalité du développement tonal chez Schubert (mort en 1828) ; quant à l'assouplissement de la phrase et de la forme dans ses dernières œuvres, c'est lui qui a permis l'épanouissement de l'expression romantique, de Schumann à Wagner.

⁂

Comme le montrent les écrits parus à l'occasion du bicentenaire (9), l'œuvre de Beethoven exerce sur les musiciens une emprise toujours renouvelée. Sur tous, professionnels ou amateurs, jeunes emportés par son dynamisme, ou moins jeunes retrouvant

➔ 17/145

(5) Voir « Le Temps musical » de Gisèle Brelet (P.U.F.). Notammenet dans le tome II : « La forme et l'expression » et « La pensée musicale ».

(6) Se reporter aussi à d'Indy pour l'analyse de cette œuvre et notamment pour l'étude des « cellules » (p. 345 à 347).

(7) Texte tiré d'une lettre à Ries du 19 avril 1819 (J. Massin, Beethoven, texte 535).

(8) Mentionnons également le livre de Michel Butor « Dialogue avec 33 Variations de Ludwig van Beetoven sur une valse de Diabelli », Gallimard (1971), et l'étude de Henri Pousseur au sujet de ce livre dans la revue « Musique en jeu » (nº 4).

Louis-Noël BELAUBRE

STRUCTURES ET VUES DE L'ESPRIT

L'allure générale de la modernité et les tendances particulières de l'art musical d'aujourd'hui ne satisfont pas tous les musiciens, et en particulier tous les compositeurs. Le public doit savoir qu'un grand nombre d'entre eux vit en perpétuelle opposition avec le courant général d'idées qui donne à la « musique de notre temps » ses caractéristiques trop évidentes. Il doit savoir aussi la ségrégation qui s'opère dans les milieux officiels (radio, conservatoire supérieur, festivals nationaux) et qui met pratiquement à l'index toute pensée non conformiste. Cette lutte perpétuelle est un devoir. Mais elle fait perdre à tous ceux qui l'assument un temps précieux et risque souvent de les laisser découragés (par l'indifférence avec laquelle sont traités leurs propositions et par la disproportion entre leurs moyens limités aux idées et ceux d'une véritable collusion d'intérêts). Il arrive même qu'un compositeur n'ose plus exprimer ses véritables tendances, tant ridicule paraît, dans le concert des majorités agissantes, la voix isolée d'un contestataire.

Nous sommes pourtant quelques-uns à ne pas nous laisser impressionner par ce que nous ne cessons de dénoncer comme moutonnerie de la plus plate espèce. Mais ce n'est pas tant la généralisation des attitudes grégaires ou la veulerie des impuissants qui nous attriste, que la naïveté et l'inconséquence des idées ou des raisonnements qui entrainent le troupeau.

Il faudrait que quelque vulgarisateur de génie parvienne à expliquer au public, sans l'aide d'un vocabulaire spécialisé, les mécanismes de la pensée esthétique des majorités actuelles. Le public serait effaré de voir le rudimentaire prendre la place du savant, les sophismes les plus grossiers donner droit d'existence à des manifestations puériles. Bref, il verrait que les plus malins parmi les compositeurs à la mode sont de fins démagogues et que le reste du troupeau est composé de naïfs insensibles (car on peut être musicien sans être d'une lucidité d'esprit de premier ordre, et cela est pardonnable, mais on n'a pas le droit de ne pas sentir l'artifice quand on possède les qualités intuitives d'un artiste ; et là où l'intelligence fait défaut, ce qui est pourtant bien triste, le goût devrait tirer la sonnette d'alarme).

Je ne me permettrais pas d'être aussi catégorique dans mon jugement (que d'ailleurs au grand scandale de nos commis-voyageurs de la modernité, critiques et historiens analystes) je dois étendre à des écoles déjà anciennes comme le dodécaphonisme (tissu de contradictions et de non-sens) si je ne trouvais à ma pensée un soutien illustre dans celle d'un penseur dont personne ne contestera l'autorité. Voici donc un citation pure et simple que je soumets à la réflexion du grand public. C'est la pensée en profondeur, (et non un raisonnement, car avec des raisonnements on justifie n'importe quoi et son contraire) d'un homme honnête et particulièrement habilité à juger une évolution, même dans un domaine qui n'est pas le sien.

Cl. Levy-Strauss (Mythologiques, 4e vol.)

« Il est malheureusement à craindre que trop d'œuvres contemporaines, non seulement en littérature, mais aussi en musique et en peinture, ne soient les victimes de l'empirisme naïf de leurs auteurs. Parce que les sciences humaines ont mis à jour des structures formelles derrière les œuvres d'art, on se hâte de fabriquer des œuvres d'art à partir de structures formelles. Mais il n'est nullement certain que ces structures conscientes et artificiellement construites, dont on s'inspire, soient du même ordre que celles qu'on découvre, après coup, avoir opéré dans l'esprit du créateur le plus souvent à son insu.

« En vérité, la renaissance si longtemps attendue de l'art contemporain ne pourrait résulter, à titre de conséquence indirecte, que de la mise à jour des lois immanentes aux œuvres traditionnelles et qu'il faudrait chercher à des niveaux beaucoup plus profonds que ceux dont on croit pouvoir se contenter.

« Plutôt que de composer des musiques nouvelles à l'aide d'ordinateurs, il importerait d'employer les ordinateurs pour tenter de comprendre en quoi consiste la musique déjà constituée : par exemple déterminer comment et pourquoi l'audition de deux ou trois mesures à peine suffit à notre oreille pour

discriminer l'un de l'autre et reconnaître les styles de compositeurs particuliers.

« Ces fondements objectifs ayant été enfin atteints et exposés, la création artistique, libérée par cette prise de conscience de ses obsessions et de ses fantasmes, confrontée à elle-même, trouverait peut-être un nouvel essor. Elle n'y parviendra pas sans se convaincre d'abord qu'une structure quelconque ne devient pas automatiquement signifiante pour la perception esthétique, du seul fait que tout signifiant esthétique est la manifestation « sensible d'une structure. » (fin de citation).

Nous nous sentons en parfait accord avec cette pensée. Nous regrettons seulement que ce que l'on présente au public de la musique de notre temps (et qui est bien peu de chose en France) donne lieu à un exposé aussi pessimiste de la situation. Le public doit savoir que cette façon de penser est celle de nombreux compositeurs qui par des voies différentes (intuition et même empirisme) arrivent à cette vérité principale : signifiant esthétique et structure formelle ne font qu'un dans une œuvre d'art véritable. C'est cela la leçon des grands classiques, qu'on a trop longtemps remplacée par des formules idéalistes et dualistes où s'opposaient forme et fond. Les musiques formelles de notre temps ne font rien d'autre que de reprendre (à leur insu) le sempiternel dualisme stérilisant qu'un artiste véritable ne peut ni approuver par la pensée, ni admettre dans les manifestations sonores.

Beethoven : La musique pour piano

(Suite de la page 15/143)

l'enthousiasme des premiers contacts avec les grandes œuvres du répertoire, cette musique conserve son pouvoir de choc et de fascination.

Les sonates de Beethoven, « mal conçues pour le piano », puisqu'il « pensait toujours à l'orchestre » (10) et qu'il était « géné » par sa surdité, ont été écrites au moment où l'on voyait, en peu de temps, s'élargir considérablement les possibilités du nouvel instrument. Elles sont le point de départ de l'immense développement de la littérature du piano au XIXe siècle, et en même temps, en raison de leur place dans la production du compositeur, elles sont le reflet le plus fidèle des diverses étapes de sa pensée.

Ces œuvres que l'on croyait connaître à fond, la lecture des ouvrages de Romain Rolland et de Brigitte et Jean Massin nous conduit à les rejouer ou à les réécouter ; et, comme la pensée de chacun de nous et l'idée que nous nous faisons des œuvres évoluent d'une époque à l'autre de notre vie, nous découvrons, grâce à cette relecture, de nouveaux visages de Beethoven.

---

(9) Notamment « L'Arc », n° 40 ; textes de Boucourechliev, Br. et J. Massin, Barthes, Stockhausen, Kern, Adorno, Stravinsky, Kerman, Jameux, Pousseur, Hellfer, Philippot, Deliège.

(10) « Il manque une troisième main. » (« Monsieur Croche », p. 50 ; Gallimard, nouvelle édition, 1971).

Michel GUIOMAR

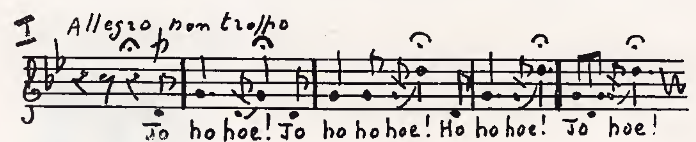
BAYREUTH 1971 (*)

OPERA ET SCENOGRAPHIE

II. — Fascination du Walhalla

Sur les impacts scéniques de l'**Errance maudite** du **Vaisseau fantôme,** nous avons reconnu l'exigence de tout drame à recevoir de ses Témoins, réalisateurs ou participants, l'exacte intelligence de son **idée fondamentale** et de conséquences dramaturgiques que nous tentons de rassembler :

— Dans les réalisations qui signent ainsi leur réussite, l'ensemble du décor et de la mise en scène qui s'en inspire, instaure un **espace temporel ;** nous écrivons ainsi que, lancés d'un instant scéniquement défini de l'œuvre vers un autre, défini plus tard par des éléments scéniques autres mais utilisés de manière analogue, ou analogues mais différemment utilisés, des appels et leurs échos peuvent s'entendre, retentissant les uns vers les autres, même dans une réversibilité et une « contre-temporalité » provoquant la mémoire du Témoin, lui-même en attente vers un nouvel écho. Ainsi se crée une véritable dramaturgie d'impacts scéniques et s'anime un rythme de l'action dramatique par la démarche même dont ils s'annoncent, tombent sur l'œuvre et se sollicitent au souvenir. Une alternance d'instants préparés et d'instants « retentissants », de tensions scéniques suspendues et résolues, au sens même harmonique de ces termes, joue sur la représentation, dont chaque scène peut se signifier, grâce à celles qui la reflètent plus tard ou qui l'ont préparée dans des suggestions de Doubles, comme si l'espace temporel était un jeu de miroirs qui, déplacés dans leurs cadres, garderaient dans le déroulement de l'œuvre les gestes et attitudes des êtres, en vue d'aller ou de revenir hanter des circonstances autres, pages musicales ou paroles, qui s'en éclaireront ou leur donneront leur entière signification. Ces reflets scéniques n'éclairent pas nécessairement les vérités immédiates, le texte littéraire explicite ou les appels thématiques musicaux les plus flagrants ; Svoboda insiste même : « il n'est pas nécessaire de souligner dans le décor ce que le drame exprime déjà de manière assez claire » (1). Ce qui doit s'en diffuser, ce sont les archétypes, mythes, symboles, potentiels et cachés, ressentis par le directeur de scène dont la réalisation idéale serait une **Image** gestuelle et spatiale associant une symbolique personnellement privilégiée et le schéma imaginaire primitif de l'auteur. La division ainsi marquée dans le temps scénique par ces impacts et leurs échos introduit donc une dramaturgie à deux messages dictée par les mêmes éléments, de scène, de musique, de texte... mais sur deux vecteurs temporels différents : l'un, formel, à la structure de scènes et d'actes, support apparent indispensable à la présence physique de l'œuvre, à la représentation, et prétexte littéraire clair à ce qui l'est moins : geste, espace, musique — celle du Son ou celle du Verbe — et enfin transcendance secrète du drame, tous mobiles dont les sens profonds se portent sur l'autre vecteur qui, celui-ci, les fait progresser sur ce rythme d'impacts et de retentissements, dont la symbolique s'enracinerait à l'imaginaire de la Matière. Une ambiguïté des pouvoirs entre les deux dramaturgies se réalise ; à la puissance de la première, immédiate par sa cohérence et par l'équilibre interne à chaque scène, à chaque acte, et par sa nature d'agression sur la passivité naturelle du Témoin, la seconde ne semblerait opposer qu'une faible persuasion marquée par la difficulté de déchiffrer ses masques, par le caractère dédalique du discours occulte ainsi suggéré. Par contre, si la première est linéaire, monodique, ne vibre que dans un seul plan, pour une persuasion finalement médiocre, celle des espaces temporels rassemble une somme de démarches, forme un développement horizontal, fugué, en ce que tel impact scénique, enrichissant les autres éléments de l'œuvre, fait retentir, plus tard, au terme d'un retrait passager, son écho comme une issue de l'attente, une résolution de dissonance née de l'inapaisement d'une première signification inachevée ; chaque impact successivement porté sur l'œuvre dynamise l'attention profonde, voire l'inconscient du Témoin, dont la passivité initiale est ébranlée, se donne une densité temporellement déchargée sur ce Témoin : Entre appel, attente, écho, issue, s'étage bientôt et à tout moment une verticalité polyphonique d'intense scénographie. Ainsi pour rassembler sur un seul moment des résultats de notre attention au **Vaisseau fantôme,** les premières mesures de la Ballade de Senta doivent à la scénographie que nous avons dite d'accumuler et d'annoncer, dans une convergence d'espaces temporels non encore résolus, les échos de face à face antérieurs et ceux qui suivent. Par son cri initial dans le vide absolu de l'orchestre **(ex. 1),** Senta s'identifie au Hollandais dont



le thème s'écoute chaque fois qu'il s'annonce ou apparaît ; elle en est hantée : Si l'orchestre, ici absent, n'était qu'un commentateur, c'est d'elle-même que

surgit le chant ; par elle, en elle que l'errant parle, et la voix est médiumnique. La musique verbale du cri (Johohé ! Hohohé !) répond à celle des matelots de son père dans la tempête (Hojohé ! Hallojo !) d'autant plus qu'elle déchaîne aussi une tempête de songe ; isolée des autres à son rouet comme le pilote à sa roue sous la proue du vaisseau fantôme, comme elle ici sous le portrait, elle en assume le rêve et aussi le projet de Daland qui, en dialoguant avec le trop riche inconnu au cœur d'un schéma scénique analogue, l'a très exactement vendue. La Ballade annonce tout le climat de la présence l'un à l'autre, de Senta et de son fantôme, dont nous avons dit les transgressions scéniques fantastiques, vers les archétypes de l'errance, d'un décor aux pouvoirs encore cachés, déjà devant nous. Le dispositif de scène a ainsi accentué la nature de convergence centrale du drame, dont on sait en effet que le fantasme initial et générateur fut bien ce motif qui s'élève, incantatoire et fasciné, au début du chant. Svoboda et Everding en ont provoqué les cristallisations scéniques.

On saisit combien la polyphonie scénographique et la libération par elle de primitivisme mythique s'accordent essentiellement à une certaine conception de l'œuvre musicale pour laquelle l'**espace lyrique** a un contenu spécifique et aux techniques wagnériennes du leitmotiv et à leurs intentions d'éveiller par la musique un jeu complexe de symboles originels. Parmi les réseaux éventuels des motifs et des mythes, des climats musicaux et des symboles, une scénographie attentive sera donc invitée à progresser dans l'œuvre sur un itinéraire, à chaque instant hasardeux, comme sur un damier les mille éventualités, dont le choix, selon les fascinations personnelles de chaque réalisateur, construira une voie dramatique précise. En d'autres termes, l'idée fondamentale wagnérienne risque d'être pluralité, même pour un seul réalisateur, et, pour les raisons évidentes de lourdes présences mythiques et d'une action plus que nulle part insistante du leitmotiv, surtout dans la **Tétralogie,** qui cependant devra demeurer Une. La cohérence des choix de chaque instant sera nécessaire pour qu'à travers les quatre journées nulle contradiction ne se conçoive. On pourrait même en espérer qu'elle efface celles qui y menacent, l'analyse musicale étant, ici encore, le guide premier pour faire apparaître les repères majeurs d'un texte littéraire, autrement obscur, et suggérer l'objet scénique le plus riche de pouvoirs latents sur chaque scène.

⁂

Sur le thème de la **Fascination du Walhalla,** on peut entendre jouer, d'un élément scénique à ses variations, une telle cohérence symbolique et se dégager des valeurs originelles, archétypales ; cette cohérence même, risquant de mettre en mouvement la totalité de l'œuvre ainsi unifiée, nous nous astreignons à tenir les limites des données immédiates de notre propos.

On reconnaîtrait **Das Rheingold** comme l'ouverture d'un développement fugué de plusieurs fascinations successives, comme autant de sujets et contre-sujets réciproques superposés : La fascination initiale d'Albérich pour les filles du Rhin, des filles du Rhin pour l'Or-pur, divine matière vivante, qui s'exerçant au-delà même de l'issue de **Götterdämmerung,** est la seule donnée éternelle du drame, Fascination d'Albérich pour l'Or-source de puissance, qui, dominant, à travers Hagen, jusqu'à la même issue, perdra celui-ci. Fascination des dieux pour le Walhalla, mais si le Walhalla règne jusqu'à l'incendis final, l'errance de Wotan, annoncée dès le début de **Walküre,** en fait connaître très tôt le déclin que traduisent davantage encore les paroles de Waltraute. Fascination des géants pour Freia, de Fasolt pour sa beauté, de Fafner pour en perdre les dieux. Fascination des dieux pour eux-mêmes, — celle de Loge pour sa liberté, des autres pour leur jeunesse éternelle —, et pour l'Or, eux aussi, comme rançon de Freia, puis, un court instant, mais si fatal, de Wotan pour l'Or comme puissance absolue ; fascination de Wotan pour la connaissance, dès l'apparition d'Erda... Ainsi dans **Rheingold** trois fascinations dominent, pour l'Or-dieu, l'Or-puissance, le Walhalla, réductibles à deux ; l'Or et le Walhalla, dualité signifiante qui affronte et à la fois identifierait l'un à l'autre des deux objets, le Walhalla étant lui aussi divin et signe de puissance, fixation, par le rêve d'habiter qu'il implique, des puissances de l'Univers sur lui, en une dualité onirique de la Maison et de l'Univers, où nous retrouverions les principes imaginaires mis en lumière par G. Bachelard (2). De cette seule fascination nous voulons remarquer quelques impacts dans la scénographie actuelle de Wolfgang Wagner.

Sans cette fascination pour un symbole habitable de puissance pure, comme celle de l'Or primitif, et maîtrisée comme la sienne, cet Or d'eaux profondes serait demeuré au Nibelheim dans un maléfique interne, inactif. Entre l'Or et la Montagne des dieux règne donc une tension onirique proche de celle de l'être en sa propre dualité. Sur le plan d'une symbolique des Eléments, l'Or est au fond du Rhin au sommet d'un roc, comme le Walhalla dans l'Air, au sommet de la montagne. Entre la Montagne et l'Eau profonde existe aussi un potentiel d'antagonisme, et donc de lutte ; inversions topologiques et miroirs réciproques, l'Eau remplit les creux de la Terre quand la Montagne s'ouvre sa présence en creusant l'Air. En acceptant dans la **Tétralogie** un immense rêve de la Matière, aussitôt éteinte la lumière du Rhin profond par le geste d'Albérich, l'interlude qui suit est une aube qui, identique à celle qui éclaira l'Or, offre bientôt l'apparition du Burg. En d'autres termes, aussitôt disparu l'Or au sommet du roc des eaux, surgit, en écho, le Walhalla sur la Montagne sacrée, haut-lieu, archétype universel des révélations. **Une montagne a surgi des eaux** et le Walhalla y remplace l'Or (si exactement que Freia, déesse des pommes d'or, en est le prix). Les images de la fascination s'annoncent ainsi en trois phases : la fascination rêvée, en révélation encore lointaine, promise, non possédée ; un climat de lutte pour y régner, malgré les invasions du maléfique de

l'Or : l'accession, en symbolisme ascentionnel, à l'objet désiré, par transgression.

Ces trois phases, assez proches, remarquons le, de l'errance fascinée du deuxième acte du **Vaisseau fantôme,** se reflètent très exactement sur les trois apparitions du Walhalla dans **Rheingold,** selon Wolfgang Wagner, et représentent ainsi, en se chargeant de valeurs archétypes tout le drame préfiguré. La cohérence qui s'en dégage nous permettra peut-être de reconnaître, comme entre une œuvre de Coleridge et la scénographie d'un Svoboda précédemment évoquée, une affinité, un schéma imaginaire analogue, entre l'œuvre wagnérienne et une autre œuvre littéraire, en dehors de toute influence, selon les lois probables seules de l'imagination symbolique.

La scénographie de Wolfgang Wagner propose trois apparitions du Walhalla dans Rheingold :

1. — En scène 2, sur l'éveil de Fricka et de Wotan comme se réaliserait un rêve ou une mutation onirique de l'Or, une Montagne au profil vaguement dolomitique, toute figuration de Burg étant exclue, apparaît, lointaine, écran de contre-jour sombre, auréolé d'un cerne net et lumineux, devant une présence pressentie d'aube naissante et ce soleil encore masqué, cette naissance du jour est une primitivité de la fascination encore irréelle. Cette vision est bien celle d'un archétype ; Gilbert Durand nous assure de la puissance d'invitation à une ascension spirituelle de l'auréole, toujours liée, et ici directement, au symbolisme solaire (3). Bachelard aussi :

Dans le règne de l'imaginaire, la lutte se fait entre lueur et pénombre, elle se fait de brume à brume, de fluide à fluide. L'auréole, sous forme naissante, ne darde pas encore ses rayons. Elle se borne à dominer une « impalpable poussière ». Elle est une matière de mouvement heureux (4).

Ainsi est exactement traduite l'impulsion première, mouvement heureux primitif dont le Walhalla s'est dégagé des brumes, du fluide de la scène précédente. L'antagonisme est bien affirmé et le Walhalla s'impose comme le début d'un rêve qui ne saurait s'oublier ; au-delà même de la montée des dieux vers lui, la tentation du Haut-lieu règnera constamment ensuite sur la Tétralogie, jusqu'à l'assaut final des flammes vers lui. Ce symbolisme ascensionnel dicte les autres visions de la Montagne. Nous avons aussi montré le caractère apocalyptique du Contre-jour (5), en son double sens de révélation et de destruction, d'une destruction pour une Révélation plus haute : En sa vision première, le Walhalla fascinant donne immédiatement donc l'issue de la dernière journée, aussi bien que les contraintes tragiques de cette issue : entre l'Eau originelle de l'aube, dont il est né et le Feu du crépuscule qui le détruira, un Jeu aux lois infaillibles vient de commencer.

2. — La Montagne toute entière, le jour levé, semble, par ses éclairements, plus proche, menaçante aussi ; la présence des géants à elle seule signifie cette menace sur la fascination, la naissance du Tragique, l'inévitable des conflits. Sur la face de la Montagne s'inscrit un schéma géométrique, cloisonnant l'ombre et la lumière, se donnant presque, sinon une image de guerrier, de heaume immense, au moins un caractère de signification figurée de force maléfique et de l'impasse des symboles, annonciatrices des nombreux faits invincibles. Nous devons surtout acepter ici la valeur d'archétype selon laquelle, dit G. Durand : « la Transcendance est toujours armée » (6). On pressent que le rêve fascinant et la nécessité d'en assumer la possession mettent les dieux en présence du problème de cette transcendance, d'une transgression impossible ; S'affronter aux Géants et donc, rompant les Lois, se parjurer, ou abandonner en s'abolissant. C'est sous ce débat tragique que semble s'être faite la métamorphose du décor qui, rassemblant les appels du haut-lieu, hostilité et sublimation, se fait à la fois tentation et menace, respirant un climat que reconnaissait Wolfgang Wagner lui-même (7), selon une analyse un peu différente de la nôtre, il est vrai, s'il nomme cupidité et perfidie ce que nous avons nommé Fascination :

C'est pourquoi le somptueux castel se métamorphose à son insu [Wotan] en une forteresse, de même que le heaume magique d'Albérich a fini par devenir un emblême de pouvoir absolu. Le Walhalla va peu à peu justifier son sens éthymologique (séjour des morts tombés dans la bataille) et ne sera finalement plus qu'un cimetière.

Wolfgang Wagner, on le voit, met en présence, en affinité comme nous le prétendions, le heaume (venu de l'Or) et le Walhalla. L'image scénique guerrière de heaume-forteresse et de puissance-cimetière qui se rassemble ici sur la Montagne est donc exacte. Nous le ressentirons beaucoup plus tard quand, presque oublié ce schéma géométrique hostile et attirant, il surgit, dans **Götterdämmerung,** au palais des Gibichungs brusquement métamorphosé en trône de Gunther : le schéma géométrique est analogue, à la matière d'Or près, qui assemble ainsi la fascination de l'Or, les pouvoirs du Heaume et la fascination et la puissance escomptée du Walhalla. Nous entendons ici un de ces échos scéniques dont nous parlions, surtout quand, Gunther et Siegfried partis vers le Roc des Walkyries, Hagen s'assoit, à sa place, sombre et ténébreux déjà, exactement comme les paroles de Waltraute ont décrit à Brünnhilde Wotan enfermé au Walhalla, rêvant déjà de sa propre destruction, quand Hagen rêve de cette destruction et de la puissance qui lui serait par cela même remise, grâce à l'Or qui va lui revenir, dans les mains mêmes de Brünnhilde ou de Siegfried. Il est symptomatique qu'au même moment, Siegfried, parvenant à nouveau sur le Haut-Lieu de sa propre fascination, masqué en Gunther, grâce au Heaume précisément, va s'avancer vers Brünnhilde sur un thème musical des Gibichungs **(ex. 2),** Hagen emprunte ici, de son côté, le rôle de

Gunther sur le décor qui appelle le Heaume, le Haut-Lieu, l'Or-puissance, là où Siegfried et Brünnhilde ne voient dans l'anneau que fascination pure. Les trois fascinations essentielles originelles sont à nouveau rassemblées, dans l'imminence nouvelle d'un affrontement que le spectre d'Albérich vient annoncer ; sur trois « montagnes » oniriques, ces fascinations s'éveillent, l'Or pur sur le Roc élevé, l'Or-puissance sur le trône métamorphosé de Gunther, l'impossible tentative des dieux à concilier le rêve ancien avec les conséquences infaillibles de l'affrontement initial de ces deux premières. Toutes trois, en position tragique de déchirement.



3. — En scène finale, quand le Walhalla sort des brumes de Donner comme en deuxième scène, des brumes du Rhin, brume contre brume cette fois encore, le Walhalla, grandi, est tout proche, presque à pouvoir s'atteindre, contre le cercle scénique des premières tribulations, à portée des dieux, qui, en effet, s'imaginent, sauf Loge, tout obstacle vaincu. Une impression de proximité, d'imminence immédiate, immense, émane de cette falaise lumineuse, brusque, dont la paroi gréseuse de blocs et d'arêtes joue dynamiquement sur l'éther bleu de l'univers. Ici encore, il est même inutile de dire le caractère d'archétype. Cette imminence, cette haute avancée de la fascination accentue le verticalisme de la Montagne, son message de paroi. Il existe une tradition de l'immortalité ascensionnelle dans toutes les légendes et tous les mythes, qui réclame cette verticalité, structure qui appelle l'idée du passage d'un monde à l'autre (cf. G. Durand, op. cit., pp. 138 et suivantes).

Pourquoi, rompant cette structure nouvelle et ruinant les valeurs imaginaires de cette imminence, l'arc-en-ciel traditionnel, sans doute suggéré au livret mais, problème difficile de mise en scène, abandonnable sans risque, a-t-il été ré-instauré, écharpe de basses nuées de couleurs agressives d'être trop exactes, dont la réalité trop insistante, contredit le symbolisme et l'onirique de ce que nous ressentons sans lui ? Sans doute tout lien avec l'Air est moyen d'ascension, mais en le donnant réel, la scène abaisse l'effort de spiritualité et de transgression, désintériorise la démarche. A vouloir conserver une donnée trop immédiate, mais justifiable (puisque tous les romantiques allemands ont privilégié le météore), on pourrait se souvenir de ce que Gurnemanz révèle à Parsifal en marche vers une autre fascination (est-elle autre d'ailleurs ?) : « ici le temps et l'espace ne font qu'un », vérité valable pour l'univers de la Tétralogie ; on métamorphoserait ainsi l'arc-en-ciel, phénomène d'espace, en phénomène temporel qui baignerait la scène d'une densité saturée humide, d'une saturation totale passant successivement, à travers tout le temps de cet Arc, par chaque couleur du spectre, mais non agressivement, en les nuançant les unes par les autres dans une continuité ascensionnelle, élevant la matière de brume progressivement dans les hautes valeurs de ce spectre ; l'onirisme serait plus certain qui, dispensant les dieux de feindre le jeu de scène de s'y rendre, s'accorderait mieux à la vision imaginaire, seule puissante, dont ils entreraient au Walhalla. C'est en eux-mêmes que la fascination et l'ascension développent le spectre, la totalité du monde se succédant ainsi dans le rêve et la haute nuée changeante gardant l'ambivalence de l'intériorité et de l'extériorité.

L'analyse sommaire du thème du Walhalla, tel que par exemple le donnent trompettes et trombones de la sonnerie d'appel avant le dernier acte du **Crépuscule des dieux (ex. 3)**, montrerait peut-être ce caractère de l'espace temporel stable, mais, dans la partition, susceptible de recevoir de nombreuses nuances et mutations, d'un temps et d'un espace musicaux, intérieurs, s'enfermant sur ses données d'Ut majeur insistant, rigoureusement limité aux trois seules fondamentales de Tonique, sous-dominante, dominante, faisant retour sur lui-même en un cycle qui pourrait



se renouveler indéfiniment. Avant que le Walhalla s'incendie pour toujours, rompant le cycle, les sonneries d'appel en lancent cependant le thème et, en dernière tentative, trois fois donc, en trois nuances différentes d'intensité, peut-être les trois images de la fascination.

⁂

A ces trois impacts scéniques de la fascination du Walhalla, nous voudrions donner un parallèle littéraire sollicité par les mêmes exigences archétypales, jouant d'un jeu autre ou analogue (ce n'est pas notre propos de le dire ici) mais se cristallisant au moins dans l'œuvre par trois impacts indéniablement semblables : la fascination du mont Tangri qui s'exerce sur Aldo, le narrateur, dans **le Rivage des Syrtes** de Julien Gracq (8).

Auparavant, le roman étant du reste antérieur de vingt ans aux données scéniques actuelles, nous refusons à la fois de croire qu'il y ait eu même influences de tendances wagnériennes, et que la convergence soit tout à fait fortuite, mais des archétypes auraient joué de manière analogue parce qu'une affinité préalable, avouée, reconnue par J. Gracq lui-même (9) a renvoyé, sans que Wagner y jouât un rôle véritable, les mêmes effets de miroirs dans l'œuvre littéraire. Nous ne privilégions pas un écrivain, chacun peut ici saisir selon ses choix un autre parallèle, afin de proposer comme nous une hypothèse sur les démarches poétiques de la fascination. J. Gracq a dit le privilège qu'il donnait au **Lieu élevé** (10), l'un des grands thèmes de ses œuvres. Ce privilège est un aveu de fascination et la fascination a d'ailleurs été très étudiée chez cet auteur (11).

Tout autre aspect de ce roman étant écarté ici des limites strictes de notre comparaison, nous donnons aux lecteurs gracquiens les seuls repères suivants : Au-delà de la Mer interdite des Syrtes une fascination originelle d'Aldo pour la côte hostile opposée se symbolise très tôt par l'énoncé magique des villes côtières et du volcan Tangri qui domine la capitale, Rhages. Dans une technique littéraire dont on pourrait étudier l'affinité avec celle du leitmotiv, en phénomènes d'appels et d'échos, sont décrites successivement trois visions du Tangri :

1. — Vu de Vezzano, il est la fascination lointaine, première, après le rêve de la chambre des Cartes ; comme Wotan a été éveillé par Fricka, Aldo a été conduit par Vanessa et il est symptomatique qu'un demi-sommeil de solitude ait précédé (p. 160-161) ; c'est aussi Vanessa qui du regard désigne la vision. Celle-ci, sans être contre-jour d'aube, mais éclairement crépusculaire combattant l'ombre, garde cet aspect, qu'après Bachelard nous pourrions nommer une naissance auréolée, hors des brumes, échangeant avec elles sa fluidité, à tel point qu'Aldo prend longtemps pour un nuage cette montagne qui sort, à l'horizon, des eaux, comme dans le **Rheingold,** le Walhalla, du Rhin. Les images décrivent alors le schéma de la fascination naissante, l'aspect de couronnement lumineux, de bords cernant la vision de leur clarté :

L'horizon devenait une muraille laiteuse et opaque qui tournait au violet au-dessus de la mer encore faiblement miroitante [...] **Une montagne sortait de la mer** [...] Un cône blanc et neigeux, flottant comme un lever de lune [...] pareil dans son isolement et sa pureté de neige [...] à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales [...] Il était là (etc., p. 164).

2. — Une deuxième vision : à dire les faits exacts, apparents, elle serait la première, mais Gracq, jouant, dans une œuvre romanesque avec des exigences de structures autres qu'à l'opéra, ne l'a proposée que comme un appel dont les échos seront plus violents, agressifs, dans la navigation interdite vers le Farghestan, lieu-symbole de Transgression, et dans les aveux fascinés, envoûtés, provocants de Vanessa (pp. 270-271). En arrière-plan du portrait de Piero Aldobrandi, ancêtre de Vanessa, décrit dans toute son allure guerrière, cuirassé de noir, cruel, transfuge et maudit, le Tangri s'offre dans l'ambivalence d'un « tableau de massacre » et « cruauté sereine », de « voracité tranquille »... Mieux, le lien de l'homme et de la « scène de carnage » place le traître exactement dans la même attitude que Hagen, prenant le trône de Gunther, métamorphose scénique du Walhalla, et comme lui Piero Aldobrandi trahit sa propre extase de destruction (pp. 115-117). Ainsi la vision du Walhalla qui pour nous rassemblait les images de heaume, de forteresse, de guerrier et de cimetière trouve ici sa pleine expression gracquienne.

3. — Enfin, au terme de la navigation interdite, quand Aldo atteint sa fascination, s'identifie à elle, nous attendons l'issue scénique de **Rheingold :** Fait étrange, comme le Walhalla surgissait des nuées de Donner, un orage accompagne le navire, se dissipe, livrant brusquement le volcan tout proche ; l'image va plus loin, qui théâtralise même le moment et fait de la Montagne de la fascination ce même décor que nous attendions :

Devant l'étrave, les nuages s'écartèrent à toute vitesse **comme un rideau théâtral : —** Le Volcan ! Le Volcan ! hurlèrent d'une seule voix trente gorges étranglées (... p. 235).

Peut-on être plus proche de la vision finale de **Rheingold ?** L'imminence et la proximité jouent alors exactes, sollicitant par sa verticalité le geste final d'accession à l'objet fascinant :

Devant nous, **à la toucher,** semblait-il au mouvement de recul de la tête qui se renversait vers **sa cîme effrayante,** une apparition **montait** de la mer **comme un mur** (...). Devant nous, pareil au paquebot illuminé

qui met son arrière à la **verticale** avant de sombrer, se suspendait au-dessus de la mer vers des **hauteurs** de rêve un morceau de **planète** soulevé comme un couvercle (... etc.).

Un charme nous plaquait déjà cette montagne **aimantée.** Une attente extraordinaire, illuminée, la certitude qu'allait tomber le **dernier voile** (12) suspendait ces minutes **hagardes.**

Une minute, une minute encore où tiennent des siècles, **voir et toucher sa faim** (...) **se fondre** dans cette approche éblouissante, **se brûler** à cette lumière sortie de la mer (p. 237).

Nous voudrions pouvoir commenter tous les mots que nous soulignons. On remarquerait seulement ici par quelle accumulation d'images, Julien Gracq, à son insu, s'approche, en cette extase finale, du climat wagnérien et de la scène qu'il implique ; nous y retrouvons les images de la verticalité immense, démesurée ici ; l'agrandissement cosmique du moment et de la vision, dans une brusque mutation planétaire, tétralogique ; l'appel aux Eléments en présence, l'Air, la Terre, le Feu et l'Eau, et parmi ceux-ci, un rêve de Feu ; toute la dernière minute immobilisée aussi de **Rheingold,** quand les filles du Rhin lancent leur plainte, et que, le motif encore lourd qui préfigure la naissance de la Walkyrie s'élevant, Loge se refuse à être dupe et commence un rêve autre que celui des dieux, un instant arrêtés par leur propre extase. Le schéma gracquien garde les grands traits des impacts scéniques étudiés : une révélation lointaine, apocalyptique de l'objet fascinant ; un rassemblement fermé, hostile de toutes les transcendances armées et mal maîtrisées de la lutte tragique, inévitable pour y parvenir, par destruction préalable à toute sublimation ; accession par ascension imminente de tout l'être à une réalisation de lui-même venant s'identifier à sa hantise. En fin de **Tétralogie,** la montagne des dieux réapparaîtra à nouveau, et, dans la réalisation actuelle de Bayreuth, en antagonisme incendié, rouge de feu ou de sang, de l'Eau du Rhin qui envahit tout l'espace, noyant Hagan. Dans **le Rivage des Syrtes,** la même issue de destruction est plusieurs fois rappelée, annoncée, symbolisée dans ce volcan mal éteint, comme la guerre séculaire entre les deux peuples, miroirs réciproques jusque dans leurs cataclysmes qui jouent entre eux comme des leitmotiv du récit. Nous invitons à lire la page de la nuit sur la mer des Syrthes, en laquelle Aldo mêle ces trois états que nous avons évoqués, fascination, destruction, révélation à soi-même (les mots eux-mêmes tombant dans le texte), quand, dit-il, il soulève « pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite » (p. 218). Cette apparition, rouge, dans son souvenir, n'est pas seulement, un Walhalla imaginaire ; cette parenthèse de souvenir, rompant le récit pour en annoncer déjà l'issue de destruction, la révélation qu'il en a reçue, la fascination de cette transgression, est très proche, dans l'impression de **futur** antérieur qu'elle donne, des interventions d'Erda, des Nornes, de Waltraute. Nous sommes persuadés que les structures psychologiques et leurs échos musicaux, scéniques, ou littéraires étudiés ici en parallèle se retrouvent en nombreuses œuvres et nous ne désirions que verser cette éventualité à quelque dossier imaginaire d'une Esthétique de la Fascination.

(*) Cf. **L'Education Musicale,** n° 181, octobre 1971.

(1) Denis Bablet, **Svoboda,** La Cité - L'âge d'homme, éditeurs, Lausanne, 1970, p. 47.

(2) Cf. **La Poétique de l'Espace,** Paris, P.U.F., 1958, chap. II, **Maison et Univers,** ainsi que **La Terre et les rêveries du repos,** Paris, José Corti, 1948, chap. IV, **La Maison natale et la maison onirique** (surtout pp. 119 et sq.).

(3) Gilbert Durand, **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,** Paris, Bordas, 3e édition, 1969, (pp. 169 et sq.)

(4) G. Bachelard, **L'Air et les Songes,** Paris, José Corti, 1943, (pp. 67-68).

(5) M. Guiomar, **Principes d'une Esthétique de la Mort,** Paris, José Corti, 1967, (pp. 56 et sq).

(6) G. Durand, op. cit, p. 179.

(7) Das Trauerspiel des Macht (La Tragédie de la Puissance...) ; Bayreuther Festpiele 1970. **Programmheft, Das Rheingold,** d'après des notes prises par D. Mack, au cours d'entretiens avec Wolfgang Wagner, p. 38.

(8) Julien Gracq, **Le Rivage des Syrthes,** Paris, José Corti, 1951. Cf. nos deux essais : Un Paysage de la Mort, Le Rivage des Syrthes de Julien Gracq, **Revue d'Esthétique,** XV, avril-juin 1962, n° 2, pp. 166-188 - Inspiration et Création d'après Le Rivage des Syrthes [...], id., XX, janv.-juil. 1964, nos 1 et 2, pp 83-104.

(9) J. Gracq, **Lettrines,** Paris, José Corti, 1967, pp 38 et 174-179 - Cf. aussi, dans Bernhild Boie, **Hauptmotive im werke Julien Gracq,** Wilhelm Fink, Verlag, München, 1966, la réponse au questionnaire de l'auteur, pp. 198-199 et 212.

(10) J. Gracq, Les Yeux bien ouverts, dans **Farouche à quatre feuilles,** Paris, Grasset, 1955, pp. 102-104.

(11) B. Boie, op. cit., chap. III : **Die magnetische Exitenz - Die Faszination** [...].
J.-L. Leutrat, **Gracq,** Classiques du XXe siècle, Editions universitaires, Paris, 1967, pp. 47 et sq. : **Un Théatre d'or et de pourpre.**

(12) Souligné par Julien Gracq ; les autres mots, par nous.

BACCALAURÉAT A 6 (Option musique)

Épreuves 1971

Pour la seconde fois, se sont déroulées les épreuves du bacc. **option ARTS (A 6).** A Paris, le centre d'examen se tenait au lycée La Fontaine.

Voici d'abord une sèche analyse des résultats : 49 inscrits mais 4 absents.

Sur 45 présents : 26 définitivement admis
10 définitivement refusés

Première délibération : 14 admis (mention A.B.) ; 27devant passer l'oral de contrôle : 4 refusés.

Deuxième délibération : 12 admis ; 6 refusés.

(Rappelons que : 12 ou plus : admission avec mention ; entre 8 et 12 : oral de contrôle ; moins de 8 : refusés).

Quelques remarques complémentaires pour éclairer ces résultats :

1. — Les **sujets** proposés à **l'écrit :**

— le commentaire a été faible dans l'ensemble, comme l'année dernière ; les candidats pour la plupart ne savent pas lire une partition d'orchestre, encore moins la dominer pour en dégager un plan ou relever des éléments caractéristiques (orchestration, harmonie, etc.).

— l'analyse harmonique par contre a été bonne, et jugée facile par les candidats (hormis le 1er accord de la mes. 5).

— le solfège — très facile — mais 4 candidats seulement sur les 10 qui avaient choisi cette épreuve l'ont chanté avec les nuances.

2. — **L'exécution instrumentale :** pléthore de pianistes (dont d'excellents sujets issus du Conservatoire National ou de l'Ecole Normale), quelques violonistes et guitaristes, 1 hautbois, 1 trompette, 1 clarinette, 1 jeune fille percutionniste.

Epreuve bien préparée, dont les candidats espèrent beaucoup oubliant qu'elle n'entre dans le total des points que pour le quart.

3. — **L'Epreuve orale d'histoire de la musique** (interrogation sur des fragments d'œuvres enregistrés) est consternante. Hormis quelques brillantes exceptions (dont une élève en harmonie et contrepoint au Conservatoire), les candidats ont une oreille extraordinairement paresseuse (ils ne savent pas **écouter,** ils ne savent pas mettre à profit leurs rares observations, et la plus grande confusion règne dans les connaissances hâtivement amassées.

4. — **Les candidats :** une vingtaine visait la maîtrise d'enseignement de la musique ; pour les autres, l'éventail des professions envisagées était très ouvert : musicologie, Maîtrise de l'O.R.T.F., ethnomusicologie, animation culturelle, carrière d'instrumentiste, musicothérapie ; 2 seulement envisagent une carrière extra-musicale.

Aussi était-il du devoir du jury d'amener la plupart de ces candidats (dans des conversations « hors examen ») à bien réfléchir avant de s'engager dans des carrières au titre mensonger, ou trop aléatoires, ou demandant une technique rarement atteinte à dix-sept ans.

Le commentaire musical et **l'analyse harmonique sont obligatoires.**

A. — COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE

Maurice RAVEL, **Laideronnette Impératrice des Pagodes** (no III de **Ma Mère l'Oye**) [édition Durand, partition d'orchestre in-16, p. 10 à 32].

1° Indiquer le plan général de ce troisième épisode de **Ma Mère l'Oye.**

2° Relevez les éléments qui peuvent justifier le titre de cet épisode.

3° A quel genre musical pourrait-on rattacher **Ma Mère l'Oye ?** Justifiez brièvement votre réponse.

4° Quelles remarques pouvez-vous faire à propos du choix des instruments utilisés par le compositeur pour cette troisième partie de **Ma Mère l'Oye ?**

B. — ANALYSE HARMONIQUE

SCHUMANN, **Le Poète parle** (no 13 des **Scènes d'Enfants)** [édition Durand].

1° Quel est le ton de ce morceau ?

2° Indiquez les principales modulations que vous rencontrez au cours de ce morceau (précisez le numéro de la mesure).

3° Quelle est la nature :
a. Du premier accord (mesure 1) ;
b. Du premier accord (mesure 5) ;
c. Du premier accord (mesure 19) ;
d. Du premier et du deuxième accord (mesure 23).

4° Quelle cadence se produit entre la quatrième et la cinquième mesure ?

5° Dans quelles mesures trouvez-vous une cadence parfaite ?

Le Poète parle

♩ = 112

PIANO

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

pp *p*

Rit. a Tempo

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Rit *pp* md. Rit.

Ped. Ped. Ped. ✻

a Tempo *p* Ritard. *pp*

BACCALAUREAT A 6 — SOLFEGE

Modéré 𝅗𝅥 = 80

mp

p

p

p





PROGRAMMES O.RT.F.

Mercredi 5 janvier 1972. — O.R.T.F., studio 104 ; Direction : Jean MARTINON ; Solistes : Geneviève JOY, Jacqueline ROBIN - Programme : M. Rosenthal : Deux études en vamaïeu (création) ; D. Milhaud : Concerto pour deux pianos ; M. Thiriet : Œdipe-Roi.

Vendredi 14 janvier 1972. — PLEYEL - PRESTIGE DE LA MUSIQUE ; Direction : Leopold LUDWIG ; Solistes : Gwyneth JONES, René KOLLO - Programme : Wagner : Parsifal.

Jeudi 6 janvier 1972. — Direction : Pierre-Michel LE CONTE - Programme : Jean Rivier : Vénitienne ; Henry Barraud : Numance.

Jeudi 20 janvier 1972. — Direction : Jean-Claude HARTEMANN - Programme : Henri Busser : Colomba.
Jeudi 27 janvier 1972. — Direction : André GIRARD - Programme : Festival Mozart.

C.A.E.M. — PALMARES 1971

Le nom d'un candidat, reçu 23e à la première partie de la session 1971, a sauté dans la liste publiée par notre numéro d'octobre 1971.

Il s'agit de Jean GALARD.

Marc-André BERA

LA PRATIQUE DU MAGNÉTOPHONE EN CLASSE

Nous étions une quinzaine de professeurs de langues vivantes, dans le grand parloir qui n'a jamais si bien mérité son nom, réunis pour élire nos représentants à la commission de réanimation pédagogique, et décider du meilleur usage à faire d'un reliquat de 900 francs, provenant si je ne m'abuse des crédits Barangé, en attendant la construction du laboratoire, du centre audio-visuel, des salles insonorisées et conditionnées, bref du mirage, où nos arrières-petits-enfants sans doute achèveront la mutation du Français à l'Anglais, à moins que ce ne soit au Russe ou au Chinois, dont la cote monte parmi les linguistes. Ce qu'il y a de bien avec les machines, c'est qu'il suffit de changer le programme pour qu'elles enseignent, indifféremment, n'importe quoi à n'importe qui. Tandis que ronronnait la discussion sur les mérites comparés des appareils que l'on peut acheter avec 90.000 anciens francs (et ne vaudrait-il pas mieux, vu la modicité de la somme, acheter des disques, ou des diapositives, ou une trentaine de bandes vierges ?) mon œil vague s'interrogeait sur le sexe des angelots joufflus qui ornent les corniches, et je me demandais pourquoi une fois de plus les enfants d'Asterix voulaient changer de langue ?... Etait-ce le goût des voyages, ou l'abandon des rêves de conquêtes, ou l'aveu de notre impuissance devant une civilisation plus efficace ? Etait-ce le prestige d'une culture supérieure à la nôtre ? Etait-ce un instinct de défense, et le désir de survivre en s'assimilant au vainqueur, comme ce fut sans doute le cas au temps de l'occupation romaine ou des invasions franques ? N'avions-nous pas déjà assez de mauvaises traductions aux devantures de nos libraires, sans aller nous mêler encore d'apprendre ces langues barbares à nos enfants, pour mieux leur embarbouiller la leur, celle de notre esprit et de notre cœur ?... Quel lavage de cerveau peut-il être pire que ce transvasement d'une langue à l'autre, et comment s'étonner après coup que nos meilleurs esprits cherchent à s'évader pour aller chercher fortune ailleurs ? Et je sentais monter en moi une colère d'aborigène sous-développé, une colère d'Africain, d'Astèque, de Cipaye, quand la cloche tinta, et j'entendis la voix du Proviseur : « S'il n'y a pas d'autres questions, nous pourrions peut-être lever la séance ? » Une autre réunion l'attendait.

I

Dans le bruit confus des langues soudain déliées, des chaises remuées, des gens pressés qui se ruent vers la porte, une question pourtant fusa, mais trop tard. Elle venait d'un jeune professeur d'allemand que j'apercevais pour la première fois. Timide et rougissant, comme s'il avait eu conscience de lâcher quelque bêtise énorme, il disait : « Moi, je ne demanderais pas mieux que d'utiliser un magnétophone en classe. Mais je ne sais pas m'en servir. Où trouve-t-on des instructions sur les méthodes ? » On le renvoya à Saint-Cloud, à Sèvres et à la rue des Irlandais. J'emportai sa question pour y réfléchir à l'occasion.

La chose la plus rare, dans notre métier d'enseignant, c'est le temps de réfléchir à ce qu'on fait quand on enseigne. Peut-être en est-il de même dans tous les métiers d'hommes. Et la raison en est peut-être qu'on risquerait de se perdre dans un abîme de réflexion, comme celui où j'ai failli sombrer tout à l'heure, quand je me demandais : « Pourquoi diable veut-on à toute force enseigner les langues étrangères à tout le monde ? La vraisemblance pour qu'une telle connaissance soit utile (à une époque où l'on ne prise que ce qui peut servir, et où l'on jette ce qui a cessé de plaire) cette vraisemblance, me disais-je, est faible. N'est utile qu'une langue que l'on possède bien, que l'on parle passablement et que surtout on comprend dans les nuances, qu'on lit couramment, c'est-à-dire à peu près à la même vitesse que pour la langue maternelle, et que l'on écrit de manière non seulement correcte, mais fine. Or, combien d'élèves atteindront jamais ce niveau de connaissances ou ce degré d'aptitude ? Un sur cent ? Un sur mille peut-être. Et au prix de quel effort... Qui oserait dire que cet effort ne serait pas mieux appliqué au perfectionnement de l'élocution et du style dans la langue maternelle, qui pour l'immense majorité de nos enfants restera l'instrument, arme et outil, irremplaçable de la pensée, de l'action, et des échanges avec les autres hommes ? Si l'on doit investir tant d'argent dans ces jouets coûteux et fragiles que sont magnétophones, électrophones, laboratoires de langues morte d'avance), et autres **media** hypnopédiques, que vivantes (à l'exception du Français, langue présumée ne réfléchit-on d'abord à qui et à quoi ils serviront ? Si c'est à faciliter l'intrusion d'une autre culture destinée à supplanter la nôtre, je demande qu'on y réfléchisse à deux fois. Et si c'est pour faciliter le tourisme, fût-il éducatif et commercial, je demande qu'on y songe encore.

Je n'ai rien contre les voyages ; j'ai deux nièces qui sont hôtesses de l'air (et qui d'ailleurs accueillent les voyageurs en français) ; j'ai une fille à Los Angelès, et je m'attends à ce que mon fils un jour veuille finir ses études (sinon ses jours) à Harvard. Mais je songe à l'immense majorité des français qui resteront pris dans l'hexagone. A quoi bon la campagne d'affiches de l'Alliance française, si tout s'emploie, ici même, à réduire le Français au rang des langues vernaculaires ?

Je voudrais mettre de l'ordre dans ces ruminations furieuses et confuses. Il y a trente ans que j'enseigne **quoi,** au juste ? La littérature ? La civilisation ? Les institutions et les croyances ? Les mœurs et le style de vie d'un pays dont l'histoire, depuis plus de trois mille ans, se mêle intimement à la nôtre ? N'ai-je pas lu dans César que les Druides parachevaient leur noviciat dans quelques collèges d'Outre-Manche, qui devaient ressembler à Oxford ou Cambridge à s'y méprendre ? N'est-ce pas à quoi je me suis préparé pendant sept ans, tant à la Sorbonne qu'à Londres ou Edimbourg ? N'est-ce pas ce à quoi j'ai réfléchi pendant sept ans de guerre et d'après-guerre ? N'est-ce pas ce que je suis allé rechercher pendant sept autres années en Ecosse ? Vingt et un ans d'études avant de me retrouver devant une classe ou un amphi, de 1932 à 1954 pour être tout à fait précis, à raison de huit à dix heures par jour et pour enseigner quoi ? Le **journal.** Pas une fois, depuis le temps lointain des explications de textes et des leçons d'agrégation, je n'ai retrouvé l'occasion de faire partager à une classe le plaisir que j'avais appris à prendre à un conte de Chaucer ou à un sonnet de Shakespeare. Pas une fois, sauf en captivité peut-être, je n'ai eu à me colleter avec un thème de Proust ou une version de Meredith, pour le seul profit de la difficulté vaincue. Pas une fois, il n'a été question d'histoire littéraire ni d'histoire tout court. Par contre, la chronique diplomatique du Monde, les commentaires financiers du **Times,** le compte-rendu d'exercice de la **Barclay's Bank,** la critique cinématographique et le **Reader s Digest,** ne devraient plus avoir de secrets pour mes étudiants de Sciences Politiques ou de Polytechnique, et j'apprends qu'il est question de remplacer les épreuves orales de l'agrégation par des condensés d'articles. Pourquoi pas ? Puisqu'il nous faut désormais faire table rase de ce qui n'est pas l'événement du jour !

En somme, et il faut peut-être s'y résigner, la définition des objectifs lointains, des fins dernières, de l'enseignement des langues vivantes s'est en trente ans profondément modifiée. Je prends 1939 comme date de référence, parce que cela m'est plus commode. Et peut-être la coupure est-elle en effet plus franche du fait qu'elle a coïncidé avec le début d'une nouvelle guerre. 1914 a peut-être déjà marqué une rupture, dans l'évolution de notre culture, ne serait-ce que par la saignée que la première guerre mondiale a pratiquée sur ceux qui avaient pour mission de transmettre et d'enrichir notre patrimoine. Toujours est-il que je puis dire, en toute franchise, avec trente ans de recul : « J'avais choisi un métier que j'aimais ; ce métier a disparu. Il faut s'adapter, ou renoncer. Et je suis tenté d'ajouter, paraphrasant mon jeune collègue d'allemand : « Je ne demande pas mieux que de servir encore ! Mais je voudrais savoir à quoi ? »

II

Ce n'est pas faute d'avoir essayé, notez-le bien. En Ecosse, j'avais fait une expérience d'enseignement du français (tiens, tiens) au niveau de la classe enfantine, avec des bambins de quatre à cinq ans. Le « **Children's Corners** » de l'Institut eut les honneurs de la presse et de la B.B.C. qui fit plusieurs enregistrements de « **Frère Jacques...** » et de « **Il pleut, il pleut, Bergère...** ». Personne, à cette époque, n'objecta qu'on ne sonne plus les matines, et que depuis longtemps les moutons sont rentrés. Une autre occasion s'offrit de tourner un film, toujours pour l'enseignement du français dans les écoles (tiens, tiens, tiens !). Il s'appelait « **l'Anniversaire** » et comportait vingt minutes de dialogue, la règle du jeu étant que chaque expression devait revenir sous des formes différentes au moins trois fois, et qu'aucune phrase ne comportât de subjonctif imparfait. C'était déjà, si je ne me trompe, de l'enseignement programmé et de la grammaire structurelle, ou structurale, assortie d'un vocabulaire de base strictement limité. En Allemagne, pour quelques camarades prisonniers, j'avais organisé des cours et monté une bibliothèque de prêt. J'y pratiquai pendant cinq ans la méthode de « l'anglais en trois livres », avec quelques cobayes de bonne volonté qui disposaient de tout leur temps. J'y fis aussi l'expérience, épuisante, de l'enseignement sans manuel, appuyé sur de longues lectures à une seule voix des textes que j'aimais. Mais il s'agissait d'adultes, et qui avaient l'oreille complaisante. La motivation qui les poussait à apprendre était forte, quoiqu'obscure. L'enseignement réel offrirait-il les mêmes garanties de succès ? J'en fis l'épreuve encore en Ecosse, avec des étudiants volontaires, assistants exilés et perdus, captifs de leur ennui, que ces séances enchantèrent un moment. Faut-il encore citer, dans ces antécédents, Royaumont, et les stages de formation pour adultes, où j'appris tout le parti que l'on pouvait tirer du magnétophone pour l'entraînement à l'élocution et à la discussion en français ? Ou telles rencontres internationales, où le magnétophone servait à capter la parole, pour la transcrire ensuite, et la traduire au besoin ?

De ces expériences répétées se dégageait l'idée que le magnétophone ne serait pas un intrrus dans une classe, et pourrait étayer l'enseignement collectif ou faciliter l'entraînement individuel, à condition bien entendu de savoir s'en servir, et quoi mettre dedans. Et par s'en servir, je ne veux pas simplement dire manier les boutons, régler le microphone, vérifier la tension, ne pas s'embrouiller dans les pistes, et repérer facilement les plages sur les bandes, ce qui est l'affaire de quelques semaines au plus. Je veux dire aussi quand et comment l'introduire dans la classe, de quelle façon y habituer les élèves, afin que le premier effet de surprise passé, le magnétophone devienne un outil familier aussi neutre que le tableau noir ou la carte muette. Et cela demande des mois. Enfin, et pour ce qui est de quoi mettre dedans : la voix du maître, celle des élèves, des documents sonores « authen-

tiques », des repiquages de disques ou d'émissions radiophoniques, voilà une réflexion qui pouvait demander des années.

Mes expériences **in vitro,** à Henri IV, ont duré quatre ou cinq ans. Au bout de quoi la tentation m'est venue de faire des disques qui permettraient d'illustrer une méthode qui ne pouvait avoir d'application générale que si d'autres l'essayaient. J'ai d'abord enregistré une anthologie de poèmes et de ballades qui accompagnait un livret publié chez Hattier (« **Lyrics for the very Young** ») : l'idée m'était venue, en effet, de remplacer l'enseignement de la phonétique (avec cette **écriture** qui complique encore les problèmes de l'orthographe) par une rythmique aussi simple, en son principe, que « Frère Jacques... » ou « J'ai du bon tabac... » mais plus variée par la qualité des textes empruntés à Herrick ou à Blake, ou à la tradition populaire. L'occasion s'est offerte ensuite d'enregistrer pour l'I.P.N. ou sous ses auspices, soit des saynètes, soit des contes, soit des rengaines spécialement conçus et mis au point pour des classes du premier cycle (on pensait alors tout particulièrement aux C.E.G.) — soit encore des « Histoires » ou des « Nouvelles » de Kipling, de Wilde, ou de Katherine Mansfield, destinés plus particulièrement aux élèves du second cycle, mais utilisables, pour certaines, avec des précautions, dès la quatrième ou la troisième. Pendant un an ou deux, j'ai utilisé concurremment le magnétophone ou le disque en classe, avec mes élèves, enregistrant devant eux les mêmes poèmes ou les mêmes histoires qu'ils pouvaient retrouver sur les disques, ou utilisant la bande enregistrée, ou le disque pour des répétitions plus ou moins poussées.

L'idée de base, dans tout cela, était, je crois, qu'une langue doit d'abord entrer dans l'esprit par l'oreille, et que le meilleuur moyen d'y parvenir est d'utiliser la chanson, le poème, ou le conte (véhicule d'une histoire déjà connue et peu à peu sue par cœur) comme colporteur des rythmes, des intonations, des structures et finalement du vocabulaire qu'il s'agit de fixer dans la mémoire. Le problème de la compréhension étant le plus souvent résolu d'avance par une traduction rapide, ou un résumé-commentaire de l'histoire en français, le travail de la classe consistait essentiellement en des écoutes successives(jusqu'à douze ou quinze pour certains textes, et jusqu'à 25 minutes par classe, à partir de la seconde) où l'attention était fixée sur tel ou tel problème précis, exigeant une perception de plus en plus fine des arêtes du texte. La relecture fractionnée, par les élèves, ou la récitation (pour les poèmes) ne venaient qu'après de multiples écoutes. Les problèmes de transformation n'intervenaient que sous la forme d'exercices de style : raconter l'histoire d'une autre manière, du point de vue d'un autre personnage que le narrateur par exemple, ou l'adapter à d'autres circonstances. Ainsi la lecture et l'écriture n'intervenaient qu'après l'audition et la phonation. Longtemps après, et de préférence, jamais.

Il me semblait, en effet, que le temps dévolu aux langues vivantes dans la classe était si bref que c'était le gaspiller que de donner constamment la parole aux élèves, ce qui multipliait les fautes et faisait effacer de leur mémoire le modèle, si difficultueusement proposé aux oreilles. J'allais ainsi à l'encontre de toutes les instructions alors en vogue sur la méthode active, qui m'a toujours paru une belle boucherie. Je consentirais volontiers à rendre la parole aux élèves au laboratoire, où ils ne feront de mal à personne. Ou encore, au cours de séances d'orthophonie, par petits groupes, à condition qu'on puisse les organiser dès la sixième sans avoir à recourir au subterfuge du « petit cours » semi-clandestin (mais rentable). Peut-être pourrait-on y associer des jeux dramatiques, où les meilleurs s'entraîneraient à se renvoyer la balle, en s'inspirant au besoin de scènes enregistrées sur disque, film, bande, ou radiotélévisés. Les meilleurs pourraient alors se donner en spectacle aux plus timides, qui chercheraient peut-être à les imiter (plus que le professeur, ou le modèle inimitable). Mais tout ceci, encore une fois, demanderait du temps et des moyens qui n'existent pas dans la plupart des établissements d'enseignement.

La question temps me paraît tout compte fait plus importante que celle des moyens. Un magnétophone représente un investissement assez modeste : 900 francs lourds, et une espérance de vie de trois ans. Donc environ 500 francs par an, avec les bandes. Ce n'est pas la mer à boire, si l'on y croit. On pourrait envisager divers moyens d'encourager les jeunes à s'équiper eux-mêmes sans attendre tout de l'Etat : une prime **ad hoc,** une participation des élèves, le droit de déduire intégralement cette somme du montent de leurs impôts, que sais-je ? Mais il reste encore à répondre à cette question fondamentale que posait mon jeune collègue germaniste : « Quand j'aurais un magnétophone à ma disposition dans toutes mes classes, qu'en ferais-je ? Et qui me dira comment m'en servir ? ».

Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale
au lycée Henri IV

AUTOUR D'APOLLON (*)

Les Fêtes

C'est à Délos que l'on fait naître parfois, Apollon. Des concours de gymnastique, d'hippisme et de musique y étaient chantés lors des débarquements d'enfants et de jeunes filles dans l'île (Ve siècle av. J.C.). La cithare et la lyre étaient utilisées.

Apollon a été célébré par de nombreux poètes tels que Pindare. Son « Epinicion », c'est-à-dire « ses odes triomphales », honore un thessalien vainqueur aux jeux de Delphes. Les fêtes comprenaient des concours, où les hymnes à la louange du dieu sont chantés, où interviennent les soli des lyres et des flûtes. Ces hymnes présentaient de longues séries de péons, à cinq temps et de ce fait plus propres à la danse qu'à la marche. J. Combarieu cite l'exemple d'un chant « parodie probable d'un péan delphique » donné par Aristophane, le péan célébrant la victoire d'Apollon. Le péan à caractère religieux s'adressait au dieu pour faire cesser un fléau.

«O Phébus Apollon Pythien
Accorde que l'affaire machinée par cet homme
Tourne favorablement pour nous
Enfin arrivés au terme de nos courses errantes. »

IEIE PEAN !

Les Métamorphoses

Apollon apparaît parfois comme dieu « protecteur des moissons ». On le trouve déguisé en berger, lorsqu'ayant eu maille à partir avec Zeus, celui-ci le chassa de l'Olympe et l'exila sur terre pour garder les troupeaux. N'est-il pas condamné à l'esclavage, en Thessalie chez le Roi Admète, où il exerce autour de lui un charme tel « que les dieux mêmes devinrent alors jaloux des bergers » !

C'est Daphné dont s'éprit Apollon qui « osa se moquer des traits d'un berger tandis que la jeune fille se voit métamorphosée en laurier après avoir repoussé les puissantes déclarations d'amour de Leukippos ». C'est le sujet même d'un divertissement mis en musique par Lully.

En d'autres circonstances Apollon se métamorphose à son tour en dauphin, ce qui lui vaut sans doute le surnom de « Delphinios ». Apercevant des navigateurs crétois il détourne leur vaisseau, lui fait contourner le Péloponèse, entre dans le golfe de Corinthe, débarque sur la plage de Crissa et signifie ses volontés aux Crétois, en reprenant la forme divine.

« Quand un personnage est immortel, ses métamorphoses sont infinies » (6 bis). Tour à tour Phoïbos, Pythios, Delphinios, Lycien, Thybréen, Apollon, dieu ou berger est multiple et suscite chez les auteurs la création de rôles que ses voyages rendent plus mouvementés par l'emploi des machines diverses (chars..., machines volantes).

Dans « l'Apollon et Coronis » de J.-J. Mouret, 3e entrée des « amours des dieux », l'on voit à la scène VIII Apollon lancer son javelot dans la coulisse et l'on joue un prélude pour représenter la descente de Mercure.

« Quel dieu du haut des cieux
Descend dans nos boccages
C'est Mercure sous ces ombrages
Quel dessein l'amène aujourd'hui ? »

Ce ballet héroïque représenté pour la première fois en 1727 montre les amours du dieu et de la nymphe Coronis qui le rendit père d'Esculape et ce fils, médecin fut foudroyé par Zeus pour avoir osé ressusciter Hippolyte sans l'assentiment des dieux.

Dans la « Daphné » tragédie bucolique de R. Strauss, dans « l'Alceste » de Lulli, où le dieu entouré des muses paraît aux sons d'un rigaudon (4), dans l' « Orphée » de Monteverdi, où Apollon accorde au charmeur de monstres l'immortalité et l'emmène dans l'Olympe après l'avoir enlevé ; dans les « Boréades » de J.-P. Rameau, l'intervention du dieu est le plus souvent gratuite mais non dénuée de pittoresque. C'est dans le deuxième tableau de « L'Apollon Musagète » déjà cité, que, dans le cadre du Parnasse, le dieu gravit le mont tandis qu'un char

(*) Voir « L'E.M. », n° 183, 1er décembre 1971.

(6 bis) Tableau Mythologique - Varlet, 1968.

descend à sa rencontre. Le paysage y est coloré, avec des arbres aux branches fines qui entourent un bouquet de fleurs sur un rocher. On peut imaginer que des plantes consacrées au dieu y poussent : tournesol et myrte...

Roland Manuel a, dans son livre sur M. Ravel, songé à un « Apollon invisible et présent (qui) mesure l'élan des porteuses de tyrses », au sujet de « Daphnis et Chloé » où le lever du jour paraît comme la source d'une lumière toujours renouvelée. C'est l'heure où le coq chante, volatile consacré au dieu solaire comme l'épervier, la corneille et le cygne qui amena Apollon en Grèce. Les pastorales de Longus citent un véritable catalogue de la flore et de la faune apollonienne. La chorégraphie est une transposition de l'idylle pastorale accompagnée de motifs nombreux, aux développements les plus subtils. Bien avant Fokine, Vestris fut inspiré par Apollon. L'année 1772 fut marquée par l'abandon d'une tradition qui devait remonter à plus d'un siècle :

« Ce fut, en effet, le 21 janvier de cette année-là, que les artistes de l'Opéra laissèrent tomber le masque qui avait été, jusqu'alors, traditionnel sur la scène. « Castor et Pollux » de J.-P. Rameau, était à l'affiche. Gaétan Vestris devait y danser l'entrée d'Apollon ; mais, capricieux, il avait trouvé, ce soir-là, un prétexte pour ne pas paraître en scène. Maximilien Gardel fut donc prié de le remplacer au pied levé. Il y consentit, mais à une condition, qu'on le laissât paraître à visage découvert (le masque jeté) et sans les attributs pompeux dont s'affublait généralement ce personnage. Gardel, toujours d'après la mentalité des danseurs de l'époque ou de toutes les époques, voulait très probablement marquer le coup et bien prouver qu'il pouvait avantageusement remplacer le grand Vestris. »

Dans « l'Amphion » d'Arthur Honegger, la voix « baryton » d'Apollon appelle l'Elu. Puis quatre muses s'unissent dans une psalmodie » (7) et reprennent leur chant introduisant le récit d'Apollon.

Dans cette belle partition, la grande fugue utilisée «se présente, par l'échelonnement progressif de ses voix, la figure idéale de la construction d'un édifice », écrit J. Chailley (8) ; Honegger usera donc de ce symbole pour évoquer « l'élévation des murs de Thèbes au son de la Lyre ».

Amphion « était du bâtiment », et il en est de même pour les musiciens-poètes car la poésie est création. Paul Valéry écrit le texte de ce mélodrame en 1922 où « dans la première partie, privée de musique, Honegger doit se contenter des moyens les plus primitifs pour déployer, peu à peu, après la découverte, par Amphion, de l'art des sons, toutes les ressources dont la musique dispose, de la simple gamme à la grande fugue (W. Tappollet).

C'est aussi dans cet ouvrage qu'Honegger utilise un son aigu comme point de départ de la création (9).

J.-S. Bach écrivit une cantate « Phébus et Pan ». On sait que le nom d'Apollon était fréquemment associé à celui de Phébus, né dans l'île flottante de Délos (9 bis), devenue immobile par la faveur de Neptune. La figure d'Apollon règne sur le monde dorien sous le nom d'Apellon qui, semble-t-il, n'a guère de rapport avec Délos. C'est le dieu ionien (lycien) que l'Attique a vénéré. Il semble qu'Apollon se soit établi à Athènes dès la fin de l'ère mycénienne, vers 1200 av. J.C. quand l'invasion dorienne dévasta les cités achéennes. C'est vers cette époque qu'Apollon se montre dans le rôle de purificateur et cette purification concerne « essentiellement la vie agraire, chaque maison exigeant de nouveaux rites pour éloigner toutes les influences nocives qui pourraient entraver l'heureuse fécondité de la nature et des hommes. » (A.-J. Festugière) - L'Antiquité classique (Encycl. Quillet).

Dans l'œuvre de Haendel « Alceste », Admète reçoit du dieu un lion et un sanglier pour qu'il les attelle au char d'Alceste. Or, ces bêtes apprivoisées tirèrent le char de la princesse « Alceste », bientôt accusée d'avoir été mêlée à un complot dont le but était l'assassinat de son père Pelias. Elle fut donc poursuivie par son frère Acaste qui combattit le prétendant, Admète. Euripide fit de cette fable une tragédie où Alceste, après avoir été enlevée, est rendue à son mari Admète. Cet opéra de Haendel composé vers le milieu du XVIIIe siècle précède de quelques années « l'Iphigénie en Tauride » de Ch.-W. Gluck, où il est question de « la fille de Latone » — Arthémis n'est autre que la sœur d'Apollon.

Dans « l'Iphigénie en Tauride » d'Euripide, on rencontre des rythmes semblables à ceux que Gluck utilisera dans le chœur célèbre « Chaste fille de Latone » et Gevaert assure qu'il s'agit d'un exemple de « l'expression universellement intelligible des formes rythmiques, conséquence de l'origine purement physiologique du rythme ».

Quant à Arthémis, elle paraît non seulement comme « la reine des bois », mais aussi comme la lumière qui, depuis notre satellite, transperce les feuilles des arbres et illumine d'une clarté mystérieuse les profondeurs de la forêt.

Le théâtre lyrique fait régner Apollon, Euterpe et Terpsichore et la lyre dont le nombre des cordes correspond parfois à celui des neuf muses. Il y a dans le système solaire neuf planètes ; mais dans l'antiquité, on n'en connaissait que cinq : Mars, Vénus, Jupiter, Saturne et Mercure, et l'on pourra lire dans l'Histoire Musicale du Moyen Age - de J. Chailley - des considérations intéressantes sur les rapports qu'il peut exister entre les astres et les cordes des

---

(7) Tappolet (W.), A. Honegger (à la Baconnière).

(8) Chailley (J.), La Flûte enchantée (R. Laffont).

(9) Lodéon (A.) - Revue internationale des Conservatoires (avril-juin 1966).

(9 bis) Cette île s'appelait Ortygie, du nom primitif donné à la ville de Délos, où abondaient les cailles (Ortux).

lyres (pp. 18-24). Depuis quelques siècles l'orchestre voit s'affronter les cordes et les bois comme jadis l'aulos et la lyre.

Dans la Psyché (1671) de Molière, Apollon est mêlé aux entrées de ballets, dans la dernière scène de l'acte V, il apparaît comme dieu de l'harmonie, chante et invite les autres dieux à se réjouir, mais dans les plaisirs de l'amour, deux muses qui sont restées chastes conseillent à leurs sœurs de s'en défendre.

«Gardez-vous, beautés sévères
Les amours font trop d'affaires. »

Cette scène se déroule à grand renfort de machines, comme c'était la coutume au XVIIe siècle. La remontée de celle-ci entraîne Vénus, l'Amour et Psyché vers le ciel. On entendait, à la dernière entrée des sonneries de trompettes accompagnées de tambours tandis que le chœur chantait « les plaisirs charmants des heureux amants ». C'était il y a environ trois siècles. Plus près de nous, il y a une « suite Delphique » d'André Jolivet comprenant le prélude (aurore magique) « les chiens de l'Erèbe », « l'orage, la procession et le cortège » où la flûte donne aux ondes Martenot un appui que viennent soutenir par instants les trombones et les trompettes. Une harpe donne à l'ensemble le véritable caractère « delphique » de l'œuvre.

Faut-il voir comme l'a écrit Niezstche, les créateurs dionysiaques et les interprètes apolliniens en ce sens qu'ils éclairent d'une manière plus ou moins sensible ou intelligente l'œuvre pensée ?

L'auteur-interprète sera les deux à la fois, bien que de nombreux exemples aient pu montrer l'insuffisance du compositeur à l'estrade du chef, voire, devant le public, assis devant un piano ou tenant un violon.

G. Enesco était le type même de l'interprète-compositeur, sachant donner à la musique son esprit véritable. Il évoque Apollon dans son « Œdipe » (2).

Franz Liszt eut de beaux succès à la Société académique des Enfants d'Apollon. « Les traits du jeune Liszt s'animent, le feu du génie pétille dans ses yeux, ses doigts s'agitent malgré lui, il se précipite vers le piano, s'empare d'un motif du trio qu'on venait d'exécuter, le varie et semble lui prêter un nouveau charme. En un moment, on voit se renouveler en lui le miracle que la nature avait opéré dans Mozart. Chaque auditeur stupéfait se croit transporté par un songe dans le séjour habité par le dieu de l'harmonie. » (10).

(à suivre)

(10) Maurice Decourcelles (p. 137 - 27 mai 1824 - Cité par Combarieu).

NOTRE DISCOTHEQUE

par Dominique MACHUEL

Nous commencerons cette chronique par une collection de petits disques 45 tours publiés par CLASSIC sous le titre « les Immortels ». A une époque où l'on ne sait plus comment affubler les morceaux ou les auteurs célèbres ce titre ne doit pas trop nous étonner même s'il nous fait un peu sourire. Nous avons reçu quatre disques : l'immortel *Concerto de Naples*, de VIVALDI, annoncé en première mondiale et interprété par l'Ensemble instrumental de France et Jean-Pierre Walle (1) ; l'immortel *Adagio du Concerto BWV 1052* de J.-S. BACH, version originale interprétée par Patrice Fontanarosa avec sur la seconde face le *Rondo du Concerto en sol K. 216* de MOZART, qui lui n'est pas qualifié d'immortel, on se demande pourquoi (2) ; sur le troisième, nous retrouvons MOZART avec l'*Andante K. 315* complété par le *Menuet d'Orphée* de GLUCK, dans l'interprétation de Maxence Larrieu (3) ; le quatrième est consacré à la *Prière à Notre-Dame* de BOELLMANN, troisième mouvement de sa suite Gothique pour orgue et sur la seconde face se trouve le quatrième mouvement, *Toccata* de cette suite ; l'interprète en est Jean Costa sur le Grand orgue Cavaillé Coll de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse (4). L'ensemble est d'une très bonne réalisation technique (4).

Musique religieuse

ROLAND DE LASSUS est certainement l'une des personnalités les plus étonnantes de la Renaissance musicale : par l'importance de sa production, par le caractère exceptionnel de sa personnalité, par la variété que l'on trouve dans les événements de son existence. Certains de ses Motets sont bien connus des mélomanes, mais il n'en est pas de même d'œuvres importantes telles que les *Prophéties des Sibylles* dans lesquelles on est frappé de l'originalité du langage, la finesse de l'harmonie et des effets chromatiques. C'est une œuvre de grande envergure qui trouve chez les Madrigalistes de Prague des interprètes excellents. Comme il le faisait souvent, Roland de Lassus reprend, dans la *Messe « super dixit Joseph »*, les principaux éléments d'un Motet portant le même titre et publié en 1564 à Nuremberg. Les six voix dialoguent et s'opposent par groupes de trois ; l'ensemble est très animé et d'une écriture assez complexe bien mise en valeur par les qualités remarquables de l'interprétation (5) VALOIS.

Les *Cantates* de TELEMANN ont, comme l'ensemble de son œuvre, été retrouvées récemment, et leur étude confirme la grande valeur expressive de l'œuvre de ce compositeur, plus célèbre de son vivant que Jean-Sébastien Bach. Construites suivant des structures musicales voisines, on comprend facilement que ces œuvres des deux musiciens aient pu figurer côte à côte dans des concerts de l'époque. L'instrumentation des trois qui sont gravées sur ce disque PHILIPS est agréablement variée, et très bien rendue par une interprétation nuancée et particulièrement musicale. Une heureuse réalisation qui viendra compléter la discothèque de l'amateur éclairé, comme celle du professeur en lui permettant de varier ses exemples (6).

Musique instrumentale

Orgue :

Un seul disque intéressant directement cet instrument : à l'occasion de la restauration des Grandes Orgues de la Cathédrale par la maison Danion-Gonzalez, l'Association des Grandes Orgues de Chartres organisa un concours international d'orgue qui couronna premier Prix ex aequo deux jeunes artistes : Daniel Roth et Yves Devernay ; PHILIPS nous propose de les écouter dans quelques-unes des pages de J.-S. BACH qui leur ont valu leur récompense et sur le nouvel instrument de Chartres. Nous avons noté de bonnes recherches dans la registration, mais une sonorité générale quelque peu empâtée ; le *Prélude en ut majeur*, nous a semblé un peu lourd, par le déroulement des rythmes mais aussi par la masse des jeux utilisés (7).

Piano :

SCHUBERT écrivit deux séries de quatre *Impromptus* et un cahier de six *Moments musicaux*, plus séduisants les uns que les autres ; il semble que toutes ces pièces datent de l'année 1827. Pour ce disque ERATO, Anne Queffélec a choisi les Impromptus de l'op. 90 et les Moments musicaux ; nous sommes séduit, et nous pensons que nos lecteurs le seront aussi, par la grâce du jeu de cette jeune artiste ; il y a parfois une légère tendance à la virtuosité mais le plus souvent c'est une délicatesse poétique, convenant très bien au musicien, qui s'impose. Une très belle réalisation (8).

Parlant des *Valses* de CHOPIN, Schumann écrit qu'« une vie si ondoyante s'agite dans ces pièces qu'elles paraissent positivement improvisées en plein salon de danse. » Dans cette nouvelle interprétation gravée par ERATO, Regina Smendzianka donne plutôt l'impression d'une improvisation savamment calculée, et si le mouvement ondoie comme il convient, nous lui trouvons tout de même une certaine raideur ; en revanche la sonorité de l'ensemble est très belle (9).

Harpe :

Susanna Mildonian est une jeune harpiste née en Italie de parents arméniens, et qui fit ses études en Israël, à Genève, Venise et Paris. L'exécution de ce programme consacré au XVIIIe siècle italianisant révèle une excellente dextérité digitale et beaucoup de sensibilité musicale ; jouer sur la harpe le Concerto italien de Bach nous semble à priori assez audacieux, mais nous devons reconnaître que les plans sonores sont bien en place et que les dialogues sont vivants et nuancés. Une belle réalisation signée CLASSIC (10).

Musique de chambre :

La forme du trio à cordes est beaucoup moins appréciée des compositeurs que celle du quatuor ; Mozart n'a laissé qu'un seul exemple dans ce genre, le Divertissement en mi bémol majeur, d'une beauté merveilleuse, et Beetoven lui consacra seulement ses toutes premières œuvres ; par la suite la disposition violon, alto, violoncelle ne sera utilisée qu'épisodiquement à l'époque contemporaine. D'une manière très différente l'un de l'autre HAYDN et SCHUBERT se sont aussi intéressés au Trio à cordes ; le premier transcrivit trois *Sonates pour clavier;* l'écriture en trio est très simple, le discours animé étant confié au violon, l'alto et le violoncelle se limitant au rôle de l'accompagnement. Quant à Schubert, il avait 20 ans lorsqu'il écrivit les deux *Trios* enregistrés ici, l'un d'eux étant d'ailleurs resté inachevé après son premier mouvement. L'interprétation du Trio Grumiaux est excellente, mettant parfaitement en relief les trois lignes mélodiques, aussi la recommandons-nous chaleureusement à tous les amateurs de musique de chambre. PHILIPS (11).

Comme cela s'est souvent produit dans la carrière de SCHUMANN, les œuvres d'un même genre se trouvent groupées ; ainsi en est-il pour les trois *Quatuors à cordes,* le *Quatuor avec piano* et le *Quintette avec piano* qui datent toutes les cinq de l'année 1842.. Quel ensemble merveilleux duquel PATHÉ MARCONI a eu raison d'enregistrer les trois Quatuors à cordes et celui avec piano, en les confiant au Quatuor Parrenin et à Pierre Barbizet. Nous avons trouvé en écoutant ces deux disques beaucoup de netteté, de chaleur et de vérité musicale ; Schumann est très bien servi par ces artistes, malgré une certaine rudesse dans les élans passionnés ; nous aimerions peut-être plus de lyrisme, et nous pensons qu'à notre époque où l'on cherche plus la précision que la sentimentalité, il faut oser jouer le jeu de la grande passion romantique. Malgré tout l'ensemble demeure très beau et nous espérons qu'il plaira aux vrais amateurs de Schumann (12 et 13).

Le disque suivant nous a beaucoup déçu, non pas par la qualité des interprètes qui est irréprochable, ni par la technique de l'enregistrement, mais par la composition du programme ; en effet jouer la *Romance en fa* de BEETHOVEN à la flûte est une aberration car rien ne peut remplacer la sonorité vibrante et soutenue d'un bel archet de violon, même la flûte de Maxence Larrieu ; la *Fantaisie sur Carmen* est un arrangement d'un goût douteux et le *Carnaval de Venise* de P.-A. GENIN, inintéressant sur le plan musical. Au concert, Maxence Larrieu nous avait semblé doué d'authentiques qualités musicales qu'un tel disque ne met nullement en valeur ; nous pensons qu'il mérite que lui soit confié un autre répertoire. CLASSIC (14).

Concertos :

Un seul disque s'inscrit dans cette rubrique, souvent beaucoup plus importante. Il semble que JOSEPH HAYDN ait été peu attiré par la forme du Concerto : dans son abondante production il y en a beaucoup moins que des Divertissements, des Quatuors à cordes ou des Symphonies. Pour l'orgue, onze *Concertos* ont été répertoriés, et jugés authentiques ; trois d'entre eux gravés ici dans une interprétation de Jean Guillou sur l'orgue du Grossmünster de Zurich nous permetde juger d'une écriture très simple, peut-être assez conventionnelle pour l'époque, mais toujours équilibrée dans l'importance des phrases, les rythmes du discours, les périodes du dialogue concertant. La registration choisie donne à l'ensemble toute la limpidité souhaitée et intègre parfaitement l'instrument soliste parmi les sonorités orchestrales ; seules les « cadences » nous paraissent un peu hors du style, mais il s'agit là d'une légère réserve. PHILIPS (15).

Musique symphonique :

Nous abordons la musique symphonique avec BEETHOVEN dont PATHÉ MARCONI nous propose l'ensemble des *Symphonies* et des *Ouvertures* avec la Philharmonia Orchestra que dirige Otto Klemperer ; en fait nous n'avons reçu que les premier, troisième, quatrième et septième disques de la série, mais cela suffit pour se faire une idée assez juste de l'ensemble. La couleur orchestrale est très belle et les plans sonores se trouvent mis en valeur dans un dosage très juste ; la fougue beethovienne avec ses contrastes allant de la douceur à la violence est parfaitement traduite ; cependant pour être tout à fait franc, nous dirons qu'il est possible de traduire les mêmes sentiments avec la même force communicative sans donner cette impression de dureté ; ce serait la seule réserve concernant cette interprétation. Pour Egmont, l'enregistrement comporte toute la musique de scène et sur le disque n° 7 nous trouvons l'Ouverture « Consécration de la maison », peu connue et pourtant fort belle (16, 17, 18, 19).

La *première Symphonie* de BRAHMS fut achevée au cours de l'été 1876, mais le musicien y travaillait depuis de nombreuses années ; instinctivement il se sentait le continuateur de Beethoven en matière de musique symphonique et s'en montrait très inquiet ; cette obsession est du reste apparente dans le Final dont l'un des thèmes semble le reflet de celui de la Joie dans la neuvième Symphonie. L'interprétation des Symphonies de Brahms exige des sonorités orchestrales particulièrement denses et beaucoup de chaleur dans l'expression des sentiments ; tout ceci doit être énoncé dans des mouvements modérés et souvent retenus, ce qui entraîne pour l'interprète la nécessité de dominer l'œuvre dans son ensemble afin d'en traduire avec plus de force la courbe générale. C'est cet ensemble de qualités que nous trouvons sous la baguette de Charles Munch et dans les rangs de l'Orchestre de Paris ; nous possédons là l'une des plus belles versions de cette Symphonie ; il semble difficile de trouver une atmosphère orchestrale plus chaleureuse, plus vibrante et plus riche dans ses couleurs. Une très grande interprétation qui rend plus sensible encore la disparition prématurée de ce très grand animateur musical. PATHÉ MARCONI (20).

C'est une heureuse initiative que celle d'avoir associé la Suite d'orchestre « *Les Animaux modèles* » de POULENC avec le *Carnaval des animaux* de SAINT-SAENS, bien que leur esprit et leur réalisation soient très différents. Poulenc composa son Ballet les Animaux modèles au cours de l'été 1940, et l'ouvrage fut monté à l'Opéra de Paris en 1942. Six fables de La Fontaine « librement transposées » servent de base au livret; Poulenc situe l'action « en Bourgogne, au XVIIe siècle, dans l'atmosphère champêtre d'une matinée de juillet ». La traduction musicale est mordante pleine d'esprit et de fantaisie, en un mot, très typique du musicien. Quant à Saint-Saëns, il ne paraît pas nécessaire de le présenter; nous dirons simplement que cette caricature pleine d'humour est prise juste assez au sérieux par des artistes de grand talent. PATHÉ MARCONI (21).

Dans cette dernière partie de la musique symphonique, nous abordons quelques disques de musique contemporaine. Tout d'abord, un ensemble consacré à quatre compositeurs, trois allemands un yougoslave. Les *cinq Pièces pour orchestre à cordes* de PAUL HINDEMITH datent de 1927 et confirment cette impression d'une musique souvent élaborée par le raisonnement, mais finalement assez personnelle et agréable à écouter. Le *Konzerstück* de BORIS BLACHER, pour quintette à vent et orchestre à cordes semble assez hétéroclite mais toutefois bien organisé et nullement agressif. Le *Rossignol* de WERNER EGK est habilement coloré mais demeure assez monotone dans son ensemble. Quant aux *Cinq Essais pour orchestre à cordes* de MOLKO KELEMEN, ils évoquent dans leur brièveté les pages similaires de Schönberg ou de Webern; c'est une sorte d'exploration des possibilités sonores nouvelles d'un orchestre à cordes. PHILIPS (22).

TEIZO MATSUMURA est un musicien japonais né en 1929, d'abord orienté vers les sciences puis vers la musique; il compose de la musique inspirée par les principes occidentaux, puis au moment d'aborder cette *Symphonie* achevée en 1965, il décide de satisfaire son désir d'écrire une partition de caractère nettement asiatique; il se laisse guider alors par la vue des temples bouddhistes avec leur foule grouillante de dieux et de déesses de pierre. L'œuvre semble assez touffue à la première audition, mais variée dans ses moyens d'expression. MICHIO MAMIYA né au Japon, également en 1929, est très intéressé par le folklore qui selon lui doit être, au même titre que l'instinct primitif, à la source de toute musique. Les deux *Tableaux pour orchestre* (1965) enregistrés ici marquent dans l'évolution de ce musicien, un point de départ vers cette recherche d'une musique d'essence folklorique née d'instincts primitifs; ces pages sont curieuses dans leurs effets et leurs réalisations, mais peut-être pas plus que d'autres. Dans l'ensemble ce disque est une manifestation nouvelle et intéressante de l'entrée du Japon contemporain sur la scène musicale internationale. PHILIPS (23).

Vient ensuite un disque consacré à cinq compositeurs de pays et d'époques très divers dans le monde contemporain. CHARLES IVES (1874 - 1954) musicien américain dont le *Scherzo* « *Over the Pavements* » (traduire : « Dans la rue ») datant de 1913 serait peut-être amusant s'il était plus concis, moins répété dans ses effets. « *Session IV* » de WILLIAM BOLCOM, œuvre commandée par L. Berio, est plus une caricature qu'un vrai morceau de musique; dans ce sens il est assez enjoué, dynamique et plaisant, mais donne quand-même l'impression de musique « fabriquée ». « *Sequenza II* » de LUCIANO BERIO pièce pour harpe dédiée à Francis Pierre qui en est ici l'interprète peut se définir comme étant l'exploration de tout ce que l'on peut être susceptible de réaliser avec une harpe, du classique jusqu'à l'anormal; en bref, une page peu intéressante. Dans « *Madrigal III* » d'HENRI POUSSEUR, on entend des bribes de phrases qui surgissent de la façon la plus bizarre possible; il est difficile d'accrocher une quelconque attention à ces éléments incohérents, et le résultat est finalement très banal. « *Solo* » de MAX LIFCHITZ est certainement le morceau le plus hétéroclite de tout ce disque mais c'est aussi le plus humoristique et en définitive celui qui suscite le plus vif intérêt. PHILIPS (24).

JULIAN CARRILLO (1875-1965) est un compositeur mexicain qui s'intéressa dès 1900 aux phénomènes acoustiques et élabora une musique qui échappait totalement aux limites imposées par les instruments « tempérés ». Il fut l'un des premiers à composer des œuvres en 1/4, 1/3, 1/8 ou 1/6 de ton, et fit construire des instruments capables de les jouer. Ses œuvres sont donc très intéressantes sur le plan sonore; malheureusement leurs structures très attachées à la tradition post-romantique en diminuent fortement la portée. Sur ce disque PHILIPS figurent « *Horizontes* », poème symphonique pour violon, violoncelle, harpe et orchestre, « *Preludio a Colon* », pour soprano et instruments divers ainsi qu'un *Concertino pour piano* en 1/3 de ton (25).

Enfin, nous avons écouté avec beaucoup de plaisir un disque de *Chansons* de THEODORAKIS chantées par Maria Farandouri CHANT DU MONDE (26), suivi avec un intérêt amusé, il faut bien le reconnaître, la démonstration de « *guimbarde* » faite par John Wright dans « spécial instrtumental », CHANT DU MONDE (27), et apprécié l'ardeur vocale et le dynamisme de l'Ensemble de Sébastopol dans un excellent répertoire de *chœurs* et de *danses de la flotte soviétique*. CHANT DU MONDE (28).

CATALOGUE

(1) **VIVALDI** - Concerto de Naples.
17/45 - CLASSIC - 79037 M

(2) **J.-S. BACH** - Adagio du Concerto en ré majeur BWV 1052.
MOZART - Rondo du Concerto en sol majeur K. 216.
17/45 - CLASSIC - 79034 M

(3) **MOZART** - Andante K. 315.
GLUCK - Menuet d'Orphée.
17/45 - CLASSIS - 79034 M

(4) **BOELLMANN** - Prière à Notre-Dame; Toccata.
17/45 - CLASSIC - 79036 M

(5) **ROLLAND DE LASSUS** - Prophetiae Sibyllarum; Missa « super dixit Joseph ».
30/33 - VALOIS - MB 881

(6) **TELEMANN** - Cantates : « Du, aber, Daniel, gehe hin »; « Er trage nur das Jach des Mängel »; « Hochselige Blicke voll heiliger Wonne ».
30/33 - PHILIPS 6500/078

(7) **J.-S. BACH** - Toccata en fa majeur, BWV 540; Choral « Num komm des Heiden Heiland », BWV 659; Prélude et Fugue en sol majeur, BWV 541; trois Chorals : « Wachet auf », BWV 645; « Wosoll ich fliehen hin », BWV 646; « Ach bleib bei uns », BWV 149; Prélude en ut majeur, BWV 547; Choral « Liebster Jesu, Wir sind hier », BWV 731; Sinfonia de la 29e Cantate « Wir danken Dir Gott ».
30/33 - PHILIPS - 6521/033

(8) **SCHUBERT** - Impromptus op. 90; Moments musicaux op. 94.
30/33 - ERATO - STU 70659

(9) **CHOPIN** - Les Quatorze valses.
30/33 - ERATO - STU 70686

(10) **J.-S. BACH** - Concerto italien en fa majeur.
A. SOLER - Sonate en ré.
D. SCARLATTI - Sonate n° 9.
G.-B. PESCETTI - Sonate en do mineur.
C. DAQUIN - le Coucou.
30/33 - CLASSIC - 991095

(11) **HAYDN** - trois Trios à cordes, op. 53.
SCHUBERT - Trio à cordes en si bémol majeur, D. 581 ; Trio à cordes en si bémol majeur, D. 471.
30/33 - PHILIPS - 6500/223

(12) **SCHUMANN** - Quatuors à cordes, op. 41, n° 1, en la mineur ; n° 2, en fa majeur.
30/33 - PATHE EMI - C 061/11341

(13) **SCHUMANN** - Quatuor à cordes, op. 41, n°3, en la majeur ; Quatuor pour piano et cordes en si bémol majeur, op. 47.
30/33 - PATHE EMI - C 061/11340

(14) **F. DOPPLER** - Fantaisie pastorale hongroise, op. 26.
G. BIZET - Fantaisie sur Carmen.
P.-A. GENIN - Carnaval de Venise, ap. 14.
N. RIMSKY-KORSAKOV - Vol du Bourdon.
BEETHOVEN - Romance en fa majeur.
G. FAURE - Fantaisie, op. 79.
C. DEBUSSY - Danse de la poupée
GLUCK - Scène des Champs-Elysées ; Menuet d'Orphée.
DINICU - Hora Staccato.
30/33 - CLASSIC - 991068

(15) **HAYDN** - Concertos pour orgue numéros 1, 2 et 4.
30/33 - PHILIPS - 6518/0001

(16) **BEETHOVEN** - Symphonie n° 1 en ut majeur, op. 21 ; Symphonie n° 8 en fa majeur, op. 93.
30/33 - PATHE EMI - C 069/00794

(17) **BEETHOVEN** - Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, op. 55, « Héroïque ».
Ouverture de « Fidelio ».
30/33 - PATHE EMI - C 069/00796

(18) **BEETHOVEN** - Symphonie n° 4 en si bémol majeur, op. 60 ; Ouverture et musique de scène d'Egmont.
30/33 - PATHE EMI - C 069/00797

(19) **BEETHOVEN** - Symphonie n° 7 en la majeur, op. 92 ; Ouverture « Consécration de la Maison ».
30/33 - PATHE EMI - C 069/00800

(20) **BRAHMS** - Symphonie n° 1 en ut mineur, op. 68.
30/33 - PATHE EMI - CVL 2085.

(21) **POULENC** - Les Animaux modèles.
SAINT-SAENS - le Carnaval des animaux.
30/33 - PATHE EMI - CVL 1920

(22) **HINDEMITH** - Cinq pièces pour orchestre à cordes, op. 44, n° 4.
B. BLACHER - Konzertstück pour quintette à vent et orchestre à cordes.
W. EGK - le Rossignol.
M. KELEMEN - Cinq essais pour orchestre à cordes.
30/33 - PHILIPS - 839279 DSY

(23) **T. MATSUMURA** - Symphonie.
M. MAMIYA - Deux Tableaux pour orchestre.
30/33 - PHILIPS - 6527/001

(24) **C. IVES** - Scherzo « Over the Pavements ».
W. BOLCOM - Session IV.
L. BERIO - Sequenza II.
H. POUSSEUR - Madrigal III.
M. LIFCHITZ - Solo.
J. CARILLO - Horizontes ; Preludio a colon ; Concertino pour piano en 1/3 de ton.
30/33 - PHILIPS - 839322
30/33 - PHILIPS - 839272

(26) **MUSIQUE POPULAIRE GRECQUE** - Chansons de Mikis Théodorakis.
30/33 - CHANT DU MONDE - LDX 74/468

(27) **Spècial Instrumental** - La Guimbarde.
30/33 - CHANT DU MONDE - LDX 74/434

(28) **CHŒURS ET DANSES DE LA FLOTTE SOVIETIQUE.**
30/33 - CHANT DU MONDE - LDX 74/459

STAGE DE METHODE ACTIVE MARTENOT

Le Conservatoire National de Région de Musique de Lyon, sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles, et en collaboration avec l'Inspection Académique du Rhône, organise un stage de formation 1er et 2e degré, à la Méthode Active d'éducation musicale MARTENOT.

Cette session est destinée aux professeurs des Ecoles municipales et nationales de musique, des Conservatoires régionaux, des Lycées et collèges, des Ecoles normales, ainsi qu'aux moniteurs municipaux d'éducation musicale, aux instituteurs de l'enseignement public et aux professeurs de l'enseignements privé.

Le Stage se déroulera à LYON du **17 au 22 janvier 1972 inclus**, sous la direction de Maurice MARTENOT.
Suivant leur niveau, les stagiaires seront classés en deux groupes, comme suit :

Atelier 1er degré : Stagiaires n'ayant encore jamais suivi de stage ou ayant déjà participé à un stage d'information mais n'ayant pas encore expérimenté pratiquement la Méthode.

Atelier 2e degré : Stagiaires ayant suivi un ou plusieurs stages, et pratiquant déjà systématiquement ou en partie la Méthode MARTENOT.

Pour recevoir tous détails concernant les modalités d'inscription, adresser la correspondance au Conservatoire National de Région de Musique, bureau de l'enseignement du **1er** degré, 3, rue de l'Angile, 69 - **LYON** (5e). Joindre une enveloppe timbrée pour l'envoi de cette documentation.

PROGRAMME HORAIRE

9 heures à 12 heures : Séances plénières consacrées à l'exposé des principes de base et à la description des exercices y correspondant, réunissant les stagiaires des 1er et 2e degrés.

14 heures à 15 heures : Application pratique avec un groupe d'enfants.

15 heures à 17 heures : Ateliers 1er degré et 2e degré.

17 h 15 à 18 h 15 : Relaxation (facultative) par groupes.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 1er trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON